

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.



la découverte de la lumière
des Primitifs aux Impressionnistes



la découverte de la lumière des Primitifs aux Impressionnistes

CATALOGUE

PAR

GILBERTE MARTIN-MÉRY

CONSERVATEUR DES MUSÉES DE BORDEAUX

BORDEAUX · 20 MAI · 31 JUILLET 1959



L. 2583.
16. VII. 1960.

Cette exposition, organisée sur l'initiative de
M. Jacques CHABAN-DELMAS,
MAIRE DE BORDEAUX,
PRÉSIDENT DE L'ASSEMBLÉE NATIONALE,
et de la Municipalité de Bordeaux,

est placée sous le haut patronage de
M. le Ministre d'État chargé des Affaires culturelles,
et de **M. le Ministre des Affaires étrangères.**

Elle a été réalisée par
GILBERTE MARTIN-MÉRY,
CONSERVATEUR DES MUSÉES DE BORDEAUX.

Le Conseil international des Musées (I. C. O. M.)
a patronné cette manifestation.

Cette exposition organisée par l'Institut de

M. Jacques CHABAN-DELMAS

ministre de l'Intérieur

présente au public les œuvres de

et de la Bibliothèque de l'Institut

est placée sous le haut patronage de

M. le Ministre de l'Intérieur des Affaires étrangères

et de M. le Ministre des Affaires maritimes

Elle a été créée par

GILBERT MARTIN

directeur de l'Institut de l'Institut

Le Comité directeur est composé de M. le Ministre (M. A. M.)

et de M. le Ministre des Affaires maritimes

AVANT-PROPOS

DE

M. JACQUES CHABAN-DELMAS

MAIRE DE BORDEAUX

PRÉSIDENT DE L'ASSEMBLÉE NATIONALE

PRÉFACE

DE

M. RENÉ HUYGHE

CONSERVATEUR EN CHEF HONORAIRE DU MUSÉE DU LOUVRE

PROFESSEUR AU COLLÈGE DE FRANCE

AVANT-PROPOS

M. JACQUES CHARABONDEL

PROFESSEUR DE MATHÉMATIQUES
AU LYCÉE DE NANTERRE

PREFACE

M. RENÉ HUYSCH

PROFESSEUR DE MATHÉMATIQUES
AU LYCÉE DE NANTERRE

DIX ans déjà passés, et
Bordeaux brille au premier rang des villes d'art.

L'Exposition monte et descend le cours du temps; elle se joue de l'espace; seul domine l'Esprit de recherche de la Beauté et de ses vérités mouvantes.

Le combat de l'ombre et de la clarté verra surgir la lumière, tandis que cette Exposition enrichira d'humanisme chrétien les valeurs plastiques universelles.

Grâce soit rendue aux autorités qui ont permis cette rencontre et, en tout premier lieu, à Sa Sainteté le Pape Jean XXIII.

JACQUES CHABAN-DELMAS,
Maire de Bordeaux,
Président de l'Assemblée Nationale.

D

Il est une des parties
historiques de la ville de
l'expédition de 1812 et de la
seigneurie de la ville de la
la ville de la ville de la

La ville de la ville de la
la ville de la ville de la
la ville de la ville de la
la ville de la ville de la
la ville de la ville de la

1812

la ville de la ville de la
la ville de la ville de la
la ville de la ville de la

QU'IL nous soit permis
d'exprimer notre très vive gratitude aux hautes person-
nalités qui ont contribué à la réalisation de la présente
Exposition :

FRANCE

S. Em. le Cardinal **RICHAUD**, Archevêque de Bordeaux, Primat
d'Aquitaine.

M. A. MALRAUX, Ministre d'Etat, Chargé des Affaires Culturelles.
M. COUVE DE MURVILLE, Ministre des Affaires Etrangères.

M. le Comte DE MARGERIE, Ambassadeur de France près le Saint-
Siège.

M. G. PALEWSKI, Ambassadeur de France près le Quirinal.

M. le Baron DE LA TOURNELLE, Ambassadeur de France en
Espagne.

M. R. SEYDOUX, Ambassadeur de France, Directeur Général des
Affaires Culturelles et Techniques.

M. J. JAUJARD, Secrétaire Général aux Affaires Culturelles, Membre
de l'Institut.

M. R. HUYGHE, Conservateur en Chef honoraire au Musée du
Louvre, Professeur au Collège de France.

M. E. SIDET, Directeur des Musées de France.

M. G. BAZIN, Conservateur en Chef du Département des Peintures,
des Dessins et de la Chalcographie au Musée du Louvre.

Mme J. BOUCHOT-SAUPIQUE, Conservateur du Cabinet des Des-
sins, Musée du Louvre.

M. J. BOYER, Inspecteur Principal des Musées de Province.

M. J. DUPONT, Inspecteur Général des Monuments Historiques.

S. Exc. Mgr **LOUIS**, Evêque de Périgueux.

M. l'Abbé BONHOMME, Curé de Chancelade (Dordogne).

M. P. ERLANGER, Président de l'Association Française d'Action
Artistique.

- M. le R. P. DARSY, Conseiller Culturel de l'Ambassade de France,
près le Saint-Siège.
M. P. GUINARD, Conseiller Culturel de l'Ambassade de France, Direc-
teur de l'Institut Français à Madrid.
M. R. VARIN, Conseiller Culturel de l'Ambassade de France à
Londres.
M. R. VIEILLEFOND, Conseiller Culturel de l'Ambassade de France
près le Quirinal.
M. Fr. GOBIN, Administrateur au Ministère des Affaires Etrangères.

MM. Les Maires de : AIX-EN-PROVENCE, ANGERS, BESANÇON,
CAEN, CHANCELADE, COLMAR, DIJON, GRENOBLE, LE
HAVRE, LYON, MARSEILLE, MONTPELLIER, NANCY,
ORLEANS, QUIMPER, ROUEN, STRASBOURG, TOU-
LOUSE, TOURS, VALENCIENNES.

et leurs Conservateurs :

- Mme J. AUZAS, Conservateur du Musée des Beaux-Arts, Orléans.
M. J. CASSOU, Conservateur en Chef au Musée National d'Art
Moderne.
M. C. CLAPAREDE, Conservateur du Musée Fabre, Montpellier.
Mlle L. CORNILLLOT, Conservateur du Musée des Beaux-Arts, Besan-
çon. Paris.
M. E. GARRIDO, Conservateur du Musée Municipal, Caen.
M. H. GUILLET, Conservateur des Musées des Beaux-Arts, Rouen.
M. H. HAUG, Directeur des Musées, Strasbourg.
M. R. JULLIAN, Conservateur du Musée des Beaux-Arts, Lyon.
Mme G. KUENY, Conservateur du Musée des Beaux-Arts, Grenoble.
Mme M.-L. LATOUR, Conservateur des Musées de Marseille.
M. B. LOSSKY, Conservateur du Musée des Beaux-Arts, Tours.
M. L. MALBOS, Conservateur du Musée Granet, Aix-en-Provence.
M. P. MESPLE, Conservateur du Musée des Augustins, Toulouse.
M. H. DE MORANT, Conservateur des Musées d'Angers.
M. P. QUARRE, Conservateur du Musée des Beaux-Arts, Dijon.
M. P. QUINIOU, Conservateur des Musées, Quimper.
M. REYNOLD-ARNOULD, Conservateur du Musée, Le Havre.
M. P. SCHMITT, Conservateur du Musée Unterlinden, Colmar.
M. Cl. SOUVIRON, Conservateur du Musée des Beaux-Arts, Valen-
ciennes.

- M. H. BINAUD.
M. A. CLAVEL.
M. J. EH RMANN.
M. J. GUERLAIN.
Mme C. DE LA TOURNELLE.
Mme M. MARQUET.
M. J.-P. MOUEIX.
M. M. SCIOLETTE.

ALLEMAGNE

- M. le Prof. FORSTER, Directeur du Wallraf Richartz Museum, Cologne.
M. le Prof. MARTIN, Directeur Général de la Pinacothèque, Munich.
M. le Dr MENZ, Directeur de la Galerie des Tableaux anciens, Dresde.
M. le Dr MUSTER, Directeur des Musées d'Etat, Stuttgart.
M. le Dr de SALM, Conservateur en Chef de la Pinacothèque, Munich.
M. le Dr SCHEIDIG, Directeur des Collections d'Etat, Weimar.
M. le Prof. SEYDEWITZ, Directeur Général des Collections d'Etat, Dresde.
M. le Dr STRIEDER, Directeur du Musée National Germanique, Nuremberg.
M. le Prof. E. WIESE, Directeur du Musée d'Etat de Hesse, Darmstadt.

M. Julius BOHLER.

BELGIQUE

- M. le Baron J. GUILLAUME, Ambassadeur de Belgique en France.
M. P. EECKHOUDT, Conservateur du Musée des Beaux-Arts, Gand.
M. VANBESELAERE, Conservateur en Chef du Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers.
M. G. MARLIER, Historien d'Art.
M. F. BOUSSERY.
M. le Dr R. CLAEYS.
M. le Dr DELPORTE.

ESPAGNE

- S. Em. le Cardinal PLA Y DENIEL, Archevêque de Tolède, Primat d'Espagne.
Son Exc. Mgr MODREGO Y CASAUS, Archevêque de Barcelone.
Son Exc. Mgr MORCILLO GONZALES, Archevêque de Saragoase.
M. CASTIELLA, Ministre des Affaires Etrangères.
M. José RUBIO, Ministre de l'Education Nationale.
S. E. M. le Comte DE CASA ROJAS, Ambassadeur d'Espagne en France.
M. le Comte DE MAYALDE, Maire de Madrid.
M. GOMEZ-ACEBO, Consul d'Espagne à Bordeaux.

M. A. GALLEGO BURIN, Directeur Général des Beaux-Arts.

M. J. AINAUD DE LASARTE, Directeur des Musées d'Art de Catalogne.

M. J. CAMON-AZNAR, Directeur de la Fondation Lazaro Galdiano, Madrid.

M. E. LAFUENTE-FERRARI, Directeur du Musée d'Art moderne, Madrid.

M. C. PEMAN, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Cadix.

M. J. PITA ANDRADE, Directeur du Musée de la Maison des Ducs d'Albe, Madrid.

M. M. TRENS, Directeur du Musée Diocésain de Barcelone.

M. G. M. DE ZUNIGA, Directeur du Musée San Telmo, Saint-Sebastien.

M. le Duc D'ALBE.

M. LOPEZ DE CEBALLOS.

M. le Duc DE MONTELLANO.

M. PONS SOROLLA.

M. E. TRAUMANN.

ETATS-UNIS

M. James B. BYRNES, Directeur, The North Carolina Museum of Art, Raleigh.

M. P. O. BERLIZ.

M. G. WILDENSTEIN.

GRANDE-BRETAGNE

M. S. D. CLEVELAND, Directeur, City Art Galleries, Manchester.

M. TRENCHARD COX, Directeur, Victoria and Albert Museum, Londres.

M. A. L. THORPE, Directeur, Museum and Art Gallery, Derby.

Mme M. WOODALL, Directeur, City Museum and Art Gallery, Birmingham.

M. J. WOODWARD, Conservateur, City Museum and Art Gallery, Birmingham.

M. le Dr BURCHARD.

M. MARSHALL SPINK.

ITALIE

M. le Ministre des AFFAIRES ETRANGERES.

M. G. DE MEDECI, Ministre de l'Instruction Publique.

M. le Comte Leonardo VITETTI, Ambassadeur d'Italie en France.
M. CABALZAR-ANDERGIA, Consul d'Italie à Bordeaux.

S. Exc. Mgr E. BARONCELLI, Evêque de Loreto.

M. DE ANGELIS D'OSSAT, Directeur Général des Antiquités et
Beaux-Arts.
M. M. SALMI, Vice-Président du Conseil Supérieur des Beaux-Arts.

Mlle P. BUCARELLI, Directeur du Musée d'Art Moderne, Rome.
M. DELL'ACQUA, Surintendant des Musées et Galeries de Lombardie,
Milan.

Mme P. DELLA PERGOLA, Directeur de la Galerie Borghèse, Rome.

M. U. FASULO, Directeur du Musée Correale, Sorrente.

Mlle C. MARCENARO, Directeur du Palazzo Bianco, Gènes.

M. B. MOLAJOLI, Directeur du Musée et Galerie Nationale de
Capodimonte, Naples.

M. F. RUSSOLI, Directeur de la Pinacothèque de La Brera, Milan.

M. A. BASEVI.

M. A. BUSIRI VICI.

M. C. NIGRO.

M. le Comte G. SUARDI.

M. C. VIEZZOLI.

PAYS-BAS

M. le Dr P. A. BOUVY, Directeur du Musée Archiépiscolal, Utrecht.

M. H. J. A. M. Van HAAREN, Directeur du Musée Episcopal, Haarlem.

M. HAMMACHER, Directeur du Musée Kröller-Müller, Otterlo.

M. le Dr HANNEMA, Régent Conservateur de la Fondation Willem
Van den Vorm, Rotterdam.

Mlle M. E. HOUTZAGER, Directeur du Centraal Museum, Utrecht.

M. JAFFE, Directeur Adjoint du Musée Municipal, Amsterdam.

M. ROELL, Directeur du Rijksmuseum, Amsterdam.

M. SANDBERG, Directeur des Musées Municipaux, Amsterdam.

M. Van SCHENDEL, Directeur du Département des Peintures au
Rijksmuseum, Amsterdam.

M. A. DE VRIES, Directeur du Mauritshuis, La Haye.

M. le Directeur du Musée A. H. Kleiweg de Zwan, Neerlangbroek.

M. P. DE BOER.

M. l'ing. V. W. Van GOGH.

M. le Dr WETZLAR.

POLOGNE

M. le Dr S. LORENTZ, Directeur du Musée National, Varsovie.

SUEDE

M. le Baron Rutger Von ESSEN.

SUISSE

M. G. SCHMIDT, Directeur du Musée des Beaux-Arts, Bâle.

M. Walter HUGELSHOFER,
M. F. SEGESSER DE BRÜNEGG.

CITE DU VATICAN

Son Em. le Cardinal TARDINI, Secrétaire d'Etat de l'Etat du Vatican.
Son Exc. Mgr DELL ACQUA, Substitut des Affaires Ordinaires à la
Secrétairerie de l'Etat du Vatican.

M. DE CAMPOS, Conservateur des Musées du Vatican.
M. Ph. MAGI, Directeur des Musées du Vatican.

PARLER de la lumière à propos de la peinture, c'est aborder le lieu commun le plus large : sans lumière, il n'y aurait pas de monde visible; sans lumière, la peinture ne pourrait pas s'exprimer...

On comprend que l'on préfère d'ordinaire esquiver les risques de la banalité dans le refuge des détails, dans les mille ramifications ouvertes sans fin devant l'érudit. Mais enfin il est peut-être bon de ramener l'Histoire de l'Art du domaine rassurant des curiosités infimes au face à face avec les grands problèmes fondamentaux, afin d'en reprendre une conscience générale. Après sa première visite à Delacroix, Baudelaire consignait : « Nous causâmes beaucoup de lieux communs, c'est-à-dire des questions les plus vastes et les plus profondes... ». Tel est le but de la présente exposition : sortir des petits sentiers parfois pourtant si fascinants, retrouver une de ces grandes avenues directrices qui orientent la forêt confuse, essayer de la suivre de bout en bout. Les expositions de Bordeaux ont jusqu'ici milité en faveur des synthèses historiques; celle-ci entend aller plus loin, esquisser une de ces vues générales où peuvent se découvrir les perspectives mêmes de l'art.



Se demander quel fut le rôle de la lumière dans la peinture, c'est en fait aborder l'histoire de celle-ci, toute son aventure. La lumière a joué des rôles si divers ! On l'a d'abord confinée dans un office de servante; elle a servi à voir. Mais on l'a utilisée d'une manière de plus en plus perfectionnée, de plus en plus raffinée, de plus en plus subtile, pour voir davantage, pour voir mieux, pour faire voir davantage et mieux. Cependant, le jour devait venir où le peintre s'apercevrait que cette humble compagne à ses ordres, dont le rôle se bornait à lui rendre possible sa tâche, à découvrir les beautés du réel, était, elle aussi, bien belle et d'une beauté infiniment diverse : du coup, de servante la voilà promue servante-maitresse. Le peintre la regarde, la découvre; il l'admire, il commence à l'aimer, et un jour elle l'absorbe tout entier : l'heure de l'impressionnisme est alors venue.

Est-ce là tout ? Non, car certains parmi les plus hauts d'entre les artistes ont su ne faire d'elle ni la servante, ni la servante-maitresse. Ils ont réussi à la dépasser; ils l'ont pliée à traduire rien moins que l'invisible. Si c'est un lieu commun de dire qu'il n'y aurait pas de chose visible sans la lumière, ils ont fondé un paradoxe, à savoir que c'est la lumière qui peut permettre d'exprimer, de faire voir aux yeux de l'esprit ce qui échappe aux yeux du corps.



Parlons d'abord de la servante. Comment la lumière a-t-elle permis la conquête progressive de ce qui se voit ? On s'imagine trop souvent qu'il suffit à un peintre d'ouvrir les yeux pour, immédiatement, s'apercevoir de tout ce qui s'offre à son regard et pour arriver à le traduire. En réalité, de même que l'homme a mis longtemps à comprendre sa propre pensée et le parti qu'il en pouvait tirer, il a mis longtemps à assimiler ce qu'il voyait et à s'en rendre compte.

L'art est né avec l'homme préhistorique traçant sur les parois des cavernes obscures la silhouette des bêtes qu'il chassait. On a beaucoup épilogué sur la signification de ces images, sur leur caractère magique, sur leur portée mystérieuse. Il nous importe ici simplement de savoir comment l'artiste du paléolithique a utilisé la lumière et ce qu'elle lui a fait voir. Il est encore comme un enfant par rapport à la maturité que l'homme atteindra plus tard, s'il est vrai que nous l'ayons déjà atteinte. Pour le moins, c'est un homme qui débute : imaginez-le placé devant le fourmillement des sensations optiques, pareil au nouveau-né, dont le premier regard est débordé par cette mitraille de couleurs, de lumières, qui viennent frapper son œil. Il s'y retrouve difficilement. Il lui faut y mettre bon ordre, distinguer les objets, percevoir la distance où ils sont ; il faut que cette tache qui est là et qui tremble se sépare nettement de cette autre tache et qu'elle représente un autre objet ou un autre corps... Cela requiert toute une éducation ; et le premier travail de l'artiste préhistorique sera de discerner les choses dans ce fouillis, parmi ces vibrations lumineuses que plus tard l'impressionniste retrouvera et reconstituera savamment ; tant il est vrai que parfois ces grands vieillards que sont les civilisations reviennent avec complaisance, elles aussi, à leur enfance ! Donc, au début, l'artiste s'applique à cet effort pour *distinguer*, qui fut et qui est toujours le premier qu'accomplit la pensée.

Il faut qu'il dégage de toutes ces taches celles qui correspondent aux éléments nécessaires à sa vie et à celles de ses congénères. Or il est avant tout un chasseur. L'important est d'appréhender les bêtes par le regard, de délimiter nettement ce qui sera une cible. Il effectue un découpage dans le champ lumineux, il isole une silhouette, et pour cela il lui faut inventer le contour, la frontière exacte de ce corps, où il espère une proie. La « vision » inventée par l'artiste préhistorique est celle qui répond aux besoins de la collectivité de chasseurs à laquelle il appartient et qu'il sert. Très vite l'artiste ne se contente plus de cet isolement sommaire, de cette limite opérant, par un trait dessiné ou gravé, la scission de l'entourage, du milieu. Il éprouve le besoin d'étendre cette conquête sommaire, de remplir ce découpage, et, par une investigation progressive, il s'applique à rendre tel ou tel détail de la surface ainsi définie : un œil, un pli de la peau, un pelage...

Vers le début du néolithique, le regard humain prend conscience de la contre-partie de la lumière : l'ombre. Il inaugure ce contraste qui deviendra un dialogue et parfois un duel. Dans son désir nouveau de créer des scènes collectives, en action, où revivent les épisodes de l'existence de sa tribu, il retourne à la solution initiale, celle de la silhouette découpée, mais il l'enrichit d'une sorte de symbolique primitive, élémentaire, point de départ de toutes celles dont la lumière sera plus tard le support : ce qui est noir est matériel, car ce qui est opaque est lourd et dense, c'est la substance. Ce qui est clair, ce qui est lumineux, par contre, c'est l'air, c'est le vide. D'où une opposition simplifiée : le noir qui figure les corps et l'absence de noir qui est le milieu où ils se meuvent. Ce style,

caractéristique des peintures du Levant ibérique, se retrouve dans celles du Sahara, comme dans celles de la Rhodésie, semblant marquer qu'il s'agit là d'une étape essentielle de l'art.

Cette simplification en noir et blanc, les Grecs l'avaient imaginée à l'origine de l'art de peindre et nous en trouverions encore la trace dans Léonard de Vinci, quand, dans le Manuscrit H de l'Institut (17 r), il note : « La première peinture fut seulement une ligne qui entourait l'ombre d'un homme faite par le soleil sur un mur. »

Que disait d'autre, mais sur un mode plus anecdotique et plus émouvant, l'histoire de la fille de Dibutades, potier de Sicyone, marquant d'un trait de charbon le contour de l'ombre, peut-être trop fugitive, projetée sur le mur par la silhouette de son fiancé ? Voilà fondée légendairement la longue tradition des vases grecs à figures noires.

Mais la forme n'est pas exprimée par la seule silhouette. La sculpture l'enseigne : la lumière jouant sur le relief crée le modelé, le volume. La sculpture se touche. Elle révèle — selon un mot de Berenson qui a fait fortune — les valeurs tactiles. La peinture fut jalouse de cette supériorité.

Peut-être que si l'homme s'était contenté de regarder la réalité il n'aurait pas aussi bien saisi ce qu'est un relief, car il l'aurait difficilement dégagé du fourmillement des détails, des saillants et des creux, de ce que j'appellerai l'anecdote de la vision, tandis que la sculpture, par sa simplification lisse, a créé des volumes simples, donc modelés avec régularité. Le peintre a voulu faire sienne cette nouvelle découverte. Il a compris que la lumière pouvait être aussi la source d'une illusion; il a constaté qu'on peut, supposant que la lumière tombe directement sur l'objet que l'on peint, ajouter la suggestion du modelé à la détermination de la forme grâce au contour créant la silhouette : la partie la plus proche de l'œil est la plus lumineuse, puisqu'elle reçoit directement l'éclairage; mais à mesure que la surface s'éloigne et tourne, elle ne reçoit plus la lumière que de biais, donc elle entre dans l'ombre. Ainsi allait naître ce que, plus tard, on appellera les valeurs, c'est-à-dire les intermédiaires, les nuances, les passages, au sens strict, entre le noir absolu et la lumière absolue, le gris, en somme.

C'est encore ce qu'enseigne à la fin du XIV^e siècle un giottesque, Cennino Cennini, qui nous a laissé un des premiers traités techniques sur la peinture. La conception originelle du modelé n'a pour ainsi dire pas évolué : « Il faut prendre pour timon et pour guide de ce que tu peux voir : la lumière du soleil, celle de ton œil et ta main. » Ensuite, il explique : « Place-toi quand tu dessines dans une lumière tempérée. En suivant la lumière de quel côté qu'elle vienne, oppose au relief l'obscur...; aux extrémités que tu veux faire plus obscures, il faut revenir plus souvent [donc ajouter de l'ombre], et, au contraire, sur les reliefs toucher très peu [pour les laisser clairs]. »

Par ce procédé, le modelé permettait enfin de dépasser une limite que la silhouette découpée avait été impuissante à franchir, sinon par l'artifice de la loi de frontalité, dont on parle surtout à propos de l'art des premières civilisations, celles, par exemple, de l'Égypte ou de la Mésopotamie, mais qu'on retrouve, à vrai dire, dans tous les arts primitifs. A cause d'elle, un artiste égyptien, assyrien ou mexicain représente le torse de face, mais la tête et les pieds de profil; dessine

la tête de profil, mais l'œil de face. Il y a là une contradiction, incompatible avec le spectacle de la nature (du moins, notre logique réaliste, trop réaliste, en juge ainsi). L'artiste, faute de disposer déjà du modelé, se débattait dans l'impasse où mène la silhouette : réduite à exprimer le corps par un découpage, elle doit nécessairement doter ce découpage de pouvoirs aussi expressifs que possible. Chaque partie doit donc se présenter de la manière la plus propice à son étalement, à sa figuration dans le plan, autrement dit : à plat; le pied s'offre de profil, le torse de face; de même, le nez sera de profil, mais l'œil de face dans une tête elle-même de profil. Le problème n'existe plus du moment où est inventé le procédé du modelé.

..

Les enseignements de la lumière entraînent bientôt vers une nouvelle étape : le peintre, de plus en plus éduqué, de plus en plus apte à voir et à nuancer ce qu'il voit, en exprimant la forme par le modelé, égale en illusion la sculpture, mais accepte en même temps ses limites : faite de marbre, de bronze, elle transpose indifféremment en marbre, en bronze, la chair, la draperie ou la chevelure. La peinture ne saurait-elle maintenant, grâce à la couleur, dépasser cette capacité sommaire d'illusion acquise par le modelé ? Un volume ne s'exprime pas totalement par sa forme, mais par la substance qui la remplit. Une jambe, ce n'est pas seulement la silhouette qu'offre son profil — pas seulement un relief modelé. En plus, c'est de la chair. Est-ce que la peinture ne peut pas donner l'illusion de la chair comme elle a donné celle du relief ? Elle le pourra, grâce encore à la lumière : pour le regard, les diverses matières réagissent d'une façon différente à l'attaque des rayons lumineux qui tombent sur elles. Il y a des matières luisantes, brillantes, qui les réfléchissent brutalement. Elles nous donnent l'impression d'être lisses et impénétrables comme une cuirasse, comme un bouclier. Il y a des matières, au contraire, qui captent la lumière parce qu'elles ont beaucoup d'aspérités qui la brisent, qui l'absorbent et la noient d'ombre. C'est le cas de la chevelure ou de la fourrure. Il y a, enfin, les matières translucides et transparentes qui se laissent pénétrer à des profondeurs variables par le rayon lumineux avant de le retourner.

Le peintre sera amené à chercher un moyen technique de capter et de traduire ces effets auxquels est lié le rendu de la matière. Il le découvrira, au ^{xv}e siècle, rénovant un procédé déjà connu, mais dont les ressources étaient encore inexploitées : la peinture à l'huile. Ce que l'on prend pour la conséquence d'une invention, le réalisme par exemple dans le cas présent, en est souvent bien plutôt la cause provocatrice.

Il fallait découvrir qu'au contraire des techniques à l'œuf ou à la fresque, qui sont opaques et mates dans leurs effets, l'huile rend le médium transparent. Si vous usez d'une pâte très grasse, la lumière sera réfléchie; si la couche est posée rugueuse, la lumière se brisera. Mais si le pigment coloré est délayé dans l'huile, la teinte deviendra transparente; la lumière s'y réfractera et s'y modulera selon qu'elle pourra pénétrer plus ou moins profondément. On obtiendra ainsi tout un jeu de résonances lumineuses et colorées qui sera apte à traduire les aspects les plus divers de la matière. A partir du ^{xv}e siècle, à partir de van Eyck, la peinture

traduit donc non seulement la forme dans son volume, mais la forme dans sa substance concrète. Il semble qu'on ne puisse aller plus loin et que la lumière ait bien rempli son office, bien servi les ambitions réalistes de la peinture. Mais cette « servante », qui a joué un rôle si docile, ne l'envisagera-t-on pas pour elle-même ? Elle a permis au peintre de découvrir jusqu'à la matière des choses. Mais est-ce que la lumière, elle aussi, n'a pas une existence matérielle ? une substance ? une substance plus fluide, la plus fluide, une substance inconsistante et cependant visible ? Cette lumière, qui sert à voir les choses, n'est-elle pas, à elle seule, objet de vision ? Le peintre, pendant très longtemps, n'y avait pas pensé, car on est d'abord frappé par les réalités matérielles, par le solide et le concret, par ce que la main peut toucher. Toutefois, les artistes les plus subtils ont découvert peu à peu qu'il y a quelque chose qui s'appelle les heures lumineuses et que leur nombre est infini.

..

Il restait à explorer cette substance changeante de la lumière. Ne quittons pas ce xv^e siècle, qui fut l'époque héroïque des conquêtes du réalisme, sans interroger les miniatures, celles par exemple d'un admirable artiste, le maître du Cœur d'amour épris. Dans ce manuscrit que l'on conserve à Vienne, et qui a été attribué au Roi René en personne, on assiste à la découverte des heures : non seulement le peintre représente un chevalier dans une prairie, à l'aube, et projette l'ombre de son corps sur l'herbe, mais le soleil se lève, la lumière dissipe la nuit, et il y a « une certaine » lumière, il y a, pour employer une expression en vogue, un certain sourire de la lumière qui apparaît avec l'aube.

D'autres peintres découvrent que, peut-être, il y a aussi une certaine absence de la lumière. Ils s'intéressent à la nuit et à la lutte de la lumière pour essayer de ne pas mourir dans l'ombre. C'est dans ce même manuscrit du Cœur d'amour épris que l'on voit le chevalier, dans son lit, à la clarté du luminaire qui tremble. Mais c'est en Italie, à Arezzo, que Pietro della Francesca a l'audace de peindre à fresque le *Songe de Constantin* et les lueurs qui entrouvent l'obscurité. Alors que Giotto et les Primitifs n'osaient pas représenter le *Songe du Pape Innocent III* autrement que dans la lumière habituelle et diurne, brusquement est abordé face à face le problème d'une lumière qui succombe presque à l'ombre.

Et voici la nuit encore, mais débouchant déjà sur l'aube, avec la *Veillée au mont des Oliviers* de Giovanni Bellini à la National Gallery de Londres. Jésus est à genoux, « les disciples dormaient au pied de la colline », comme a dit le poète, et nous éprouvons qu'il y eut là une heure terrible, une heure livide et glacée, où le Christ a dû trembler, trembler de froid en même temps que d'angoisse et de solitude. Bellini arrive à traduire le passage de l'ombre à la lumière : dans le creux du vallon, il y a encore la nuit, mais, sur la cime des collines, il y a déjà la clarté du jour.

Le xv^e siècle est plein de ces œuvres de Broederlam à Memling, où l'on voit le soleil, à son lever ou à son coucher, lancer de longs rayons hésitants, menacés, qui, inversement, étirent sur le sol des ombres immenses. Ainsi la découverte

des heures jette la peinture au seuil d'un drame dont elle va devenir le théâtre : le duel du jour et de l'ombre. Valéry n'a-t-il pas dit que :

... rendre la lumière

Suppose d'ombre une morne moitié.

On ne peut évoquer la première sans faire surgir, en compagne hostile, son double néfaste, qui cherche à la ronger et à l'anéantir. Combat réciproque...

C'est encore en cet extraordinaire xv^e siècle que l'ombre apprend à contre-balancer la lumière. Un des grands artistes d'alors, Conrad Witz, fut des premiers à montrer comment un personnage, passant sur un dallage, y projette une ombre qui se cisaille au gré des sources d'éclairage différentes qui la suscitent. A côté de l'ombre franche, il s'en élance d'autres en bordure, plus fluides; puis d'autres encore, en dégradé.

Mais il faut arriver à la fin du xvr^e siècle, au Bassan ou au Tintoret, pour que les deux antagonistes dévoilent leur âpre rivalité. Pour le Tintoret, toute couleur s'extrait de l'ombre, du noir qui monte encore à son assaut et qui la ronge sur les bords en un brutal contraste, retentissant comme un heurt d'armes entrecroquées. Ne croirait-on pas que se révèle, dans le domaine pictural, ce combat du jour et de la nuit, qui est toujours plus ou moins celui de la vie et de la mort, tel que les mythologies anciennes, celles de l'Egypte par exemple, l'ont exprimé dans la destinée menacée et tragique du dieu solaire ?

Quelques années plus tard, la partie se fait encore plus âpre avec le Caravage. Il semble ne connaître tout d'abord que la nuit; il la fait régner; il part d'elle. Mais, tout à coup, il enfonce des rayons de lumière dans cette masse; elles y pénètrent comme des coups d'épée ou de hache, qui ouvrent des entailles, des brèches, des blessures. Ainsi la lumière n'est plus au service de la forme comme dans la peinture classique, où elle tremble de créer un malentendu et ne pas dégager le contour dans sa totalité continue. Ici, la lumière assaille; elle déchire des lambeaux de clarté; elle en fait des moignons de formes, des saillants qui jaillissent comme une île reconquise sur la mer. On voit des bosses de lumière surgir du bloc de la nuit.

Désormais, la lumière n'apparaît plus comme donnée naturellement à l'homme; elle doit être conquise, et parfois de haute lutte. Elle redevient pour le peintre une matière précieuse, la plus précieuse de toutes, peut-être, parce qu'elle a été durement méritée.

Certains s'étonnent d'entendre dire que Vermeer, le peintre des luminosités les plus irradiantes, est, au fond, un héritier du Caravage. Il semble pourtant son antipode. Mais c'est en traversant le caravagisme dans sa jeunesse que Vermeer a goûté le prix de la lumière. Il en fait la chose la plus rare et la plus subtile. Il l'a enfermée dans ses tableaux comme une substance unique enclose au sein d'un cristal. Aussi a-t-il tellement aimé peindre la perle, cette prison translucide d'une goutte de clarté. On ne sait plus, dans ses tableaux, si elle est bijou par sa rareté ou comme un symbole de la lumière.

Pour définir sa présence, pour lui donner droit de cité parmi ces lignes, ces formes et ces couleurs, qui, jusque-là, régnaient seules dans la peinture, le Caravage

a dû exiger de celles-ci d'amples sacrifices. Elles ont perdu leur aspect acquis, reconnu, défini une lois pour toutes, semble-t-il, par la statuaire antique. Bousculées, submergées par le va-et-vient, l'affrontement imprévu de l'ombre et de la lumière, elles n'apparaissent plus que fragmentaires ou dénaturées. Pour la première fois, la lumière a imposé au peintre ses revendications, l'a requise d'oublier le reste pour tout subordonner à elle.

Ses exigences vont désormais aller croissant. Elle va demander peu à peu au peintre le sacrifice total des choses, un grand vide pour régner. Nous sommes loin du temps où elle permettait de les voir, de les mieux voir et de les mieux rendre. Voici que, tout d'un coup, renversant les rôles, elle demande, pour assurer son empire, qu'on écarte tout ce qui n'est pas elle. Le vide prend une place croissante, bien avant l'Impressionnisme. Son plus étincelant poète sera Tiepolo, préparé par les grands espaces lumineux de Véronèse. Avec lui, il n'y aura plus que quelques nuages infiniment légers, quelques figures éparses flottant sur un océan de clarté. Le règne de la lumière s'instaure. S'il subsiste des masses, des corps, ils ont perdu leur nombre et leur densité, ils ne sont plus triomphants; là où dominait une armée compacte, il reste quelques fuyards qui se dispersent après la défaite.

Puisqu'elle est devenue « la servante-maîtresse », la lumière va se montrer jalouse; elle n'admettra plus de partage. Un jour viendra où elle obtiendra de son amant, le peintre, d'être l'unique pour son regard comme pour sa sensibilité : ce sera l'Impressionnisme. Ce dessin et ce contour qui avaient été la première découverte de l'artiste des cavernes, elle les chasse. Ce qu'elle avait aidé à découvrir : les masses, les volumes, la densité, elle veut qu'on les exile. Plus de formes, et, puisque c'est la matière qui constitue la forme, il n'y aura plus de matière. Il n'y a plus qu'elle, se grisant d'elle-même et de sa beauté, essayant toutes les robes de toutes les heures, toutes ces somptueuses toilettes aux ramages chatoyants, aux étoffes mouvantes et précieuses. Le peintre n'est plus qu'un esclave qui lui offre le miroir où elle se regarde et regarde tour à tour ses aspects changeants. Peut-elle pousser plus loin son triomphe jaloux ?



La lumière a permis au peintre de dépasser les objets, les choses que l'on voit. Mais est-ce qu'on ne pourrait pas chercher à dépasser la lumière à son tour ? Elle a su devenir la fête des yeux; mais a-t-elle un sens pour l'esprit ?

Elle a montré qu'elle avait un visage; elle l'a peu à peu dévoilé. Mais aurait-elle une âme ? Même serait-elle le signe de l'âme ? La découverte en avait été accomplie depuis longtemps, mais par d'autres peintres que ces réalistes suivis par nous d'aventure en aventure, d'entreprise en entreprise. L'artiste voit la lumière, mais il la pense aussi. L'homme essaie toujours de conjurer sa solitude dans le monde. Et ce monde, différent de lui, il s'efforce à le sentir fraternel, à lui prêter une vie, une âme semblable à la sienne. Dans une journée, il suit l'existence de la lumière, et il croit revivre la sienne. La lumière n'y parcourt-elle pas la même carrière ? Elle naît le matin, combat pour s'épanouir, atteint à midi la

plénitude de sa possession (« midi, roi des étés »), puis bientôt décline et s'efface. Au crépuscule succède la nuit, qui est comme la mort. La lumière est disparue. N'y a-t-il plus rien ? La lumière est semblable à l'âme; sans elle, la matière serait comme si elle n'existait pas. Par contre, la lumière, ainsi que l'âme, existent en dehors de la matière. La lumière apparaît vite une sorte d'âme des choses. Elle est l'image de notre âme propre. Immatérielle, impondérable et pourtant visible, elle s'offre comme un symbole perceptible de l'invisible. Elle jette à la surface du monde positif le reflet, l'éclairage de cette sorte de leur intérieure qui en est le principe animateur...

Aussi la lumière a-t-elle été un des éléments suggestifs dont jouent les grands lyriques pour transfigurer le réel et en donner une image où il cesse de ressembler à lui-même pour devenir le langage des passions qu'on lui prête, qu'on lui fait incarner. Pour eux le réel devient ce que l'acteur est pour le dramaturge, dont la pensée, la sensibilité s'insufflent dans ce corps qu'on lui prête, dont la parole est proférée par cette bouche dont il dispose. Pour eux, ces lignes, ces couleurs, ces personnages, ces scènes dont est fait le tableau, deviennent le truchement de ce qu'ils ont à exprimer. Et, au premier chef, la lumière dont dépend tout le reste et qui sait transfigurer, tout le reste, jusqu'aux limites de la fantasmagorie. C'est elle qui traduira le tumulte de Magnasco, la splendeur souveraine et nostalgique rêvée par Claude Lorrain, la féerie mouvante que Turner fait se dissoudre en tourbillons. Elle devient un instrument majeur de l'expression, de la suggestion...

Mais, là encore, elle sait devenir autre chose qu'un instrument, qu'un moyen, apparaît-il parfois surnaturel. Pour Platon, le suprême sommet du réel c'est le bien; son reflet dans le monde des sens, c'est la lumière, de même que dans celui de l'esprit, il produit la vérité et l'intelligence. Le plus poète des philosophes donne à la lumière une portée autre que physique, elle devient l'équivalent des plus hautes spiritualités, elle est le signe de l'absolu de Dieu qui descend dans nos âmes, sous la forme de la vérité, du bien et du beau. Lointain reflet, mais reflet qui donne sa clarté à l'aurore nouvelle de la Renaissance, Marsile Ficin, fondateur de l'Académie platonicienne, désignera dans la lumière, « réalité spirituelle plutôt que corporelle », un « sourire du ciel qui procède de la joie des esprits célestes ». N'est-ce pas ainsi que Fra Angelico l'a montrée de son côté dans la peinture ? Mais la Renaissance italienne a surtout connu Platon à travers la pensée de Plotin, vrai créateur du néo-platonisme dont la philosophie a souvent un accent étrangement moderne. Il a écrit dans les *Ennéades* des passages admirables sur la lumière; il découvre sa beauté : « et l'or comment est-il beau et l'éclair qu'on voit dans la nuit, qui fait qu'il est beau ? le feu est beau en lui-même... Il est au rang de l'idée... Il éclaire et il brille... Les choses inférieures à lui, effacées par l'éblouissement de sa lumière cessent d'être belles... La matière est ténébreuse... » Il y a ainsi des choses qui ne sont pas belles par elles-mêmes, par leur forme ou leur matière, mais uniquement parce que la lumière les frappe et qu'elles réfléchissent sa beauté.

L'opposition de la lumière et de la matière prend dès lors toute sa force symbolique. L'homme primitif sent que le noir, que l'ombre, expriment la matière, ce qui est opaque, ce qui est dense, tandis que la lumière traduit le vide, ce qui est subtil, ce qui est immatériel. Des « fresques » préhistoriques du Levant ibérique ou du Sahara jusqu'aux figures noires des vases grecs, la tache sombre équivalait, nous l'avons vu, à la masse.

Plotin ne fait que mettre la profondeur et l'ingéniosité de sa pensée au service de cette vieille évidence : la lumière nous permet d'échapper à notre destinée physique. « La matière est ténébre; les couleurs sont des sortes de lumières; elles témoignent de l'approche de l'âme invisible ». La lumière est le signe de l'esprit, du Nous, et Plotin en arrive à dire, s'adressant à son lecteur : « Tu es tout entier, toi, lumière véritable, lumière absolument sans mesure... »

Cette philosophie de la lumière, qui inclut fatalement une esthétique, sera transmise au Moyen Age, car Plotin fut le philosophe de l'antiquité qui marquera le plus profondément la pensée chrétienne, à partir du III^e siècle. Au IV^e déjà, saint Augustin sera grand lecteur de Plotin et se pénétrera de lui. Mais, surtout, Plotin aura un disciple anonyme que, par un malentendu qui fit sa fortune au Moyen Age, on pensa être saint Denys, martyrisé à Lutèce, après avoir été, à en croire le bréviaire romain, l'auditeur de saint Paul, l'évêque d'Athènes qu'on nomme saint Denys l'Aréopagite. L'œuvre qu'on lui attribua est, en fait, bien postérieure, fort vraisemblablement de la fin du V^e siècle; mais, dotée par cette attribution erronée, du prestige attaché à saint Paul, elle prit un poids considérable et fit pénétrer la mystique et l'esthétique néoplatoniciennes de la lumière dans tout le Moyen Age; par celles-ci s'expliquent certains aspects majeurs de son art qui restent indéchiffrables à une mentalité réaliste. Mon éminent collègue du Collège de France André Grabar l'a péremptoirement montré : c'est parce que l'art byzantin est pénétré de la pensée plotinienne qu'il cherche à traduire autre chose que les formes matérielles; s'il fait si large usage de la mosaïque et de ses ors, c'est pour faire scintiller des images qui doivent être lumière plus que matière. Voilà pourquoi il est une irradiation perpétuelle; voilà pourquoi, par exemple à Ravenne, le Mausolée de Galla Placidia vous place, au sortir d'un couloir obscur et bas, sous la plus sublime des mosaïques, qui ne représente rien mais qui exprime tout. Vous levez les yeux vers la coupole basse, et, dans cette voûte nocturne, des étoiles d'or s'allument partout et gravitent autour d'un croix scintillante; vous entrez dans la nuit et vous avez la révélation de la lumière. On s'attendait à un décor; on est entraîné dans un vertige.

Les penseurs du Moyen Age occidental se sont pénétrés de cet héritage spirituel venu de Plotin, de saint Denys l'Aréopagite, en partie par Jean Scot Erigène. Robert Grosseteste, par exemple, n'écrira-t-il pas « Ce qui constitue la perfection et la beauté des choses corporelles, c'est la lumière... » ? Saint Bonaventure ne sera-t-il pas le grand poète de la lumière ? Pour les théologiens médiévaux, elle prend une signification sacrée. La scolastique en vient, au XIII^e siècle, à la justifier par de subtils raisonnements : La lumière se multiplie elle-même, semblable en cela à Dieu, et elle agit sur n'importe quel mouvement; elle a des propriétés qui sont celles de Dieu, donc en quelque sorte elle participe de Dieu.

Ainsi que M. Grodecki l'a remarqué également, de son côté, le vitrail est appelé à jouer un rôle prééminent dans les églises, parce qu'il est comme sanctifié par la lumière qui se borne à éclairer la peinture, alors que lui, elle le traverse, elle fait corps avec sa coloration et s'unit à elle. Certains théologiens ont même vu là un rapport avec l'Esprit Saint visitant la Vierge pour l'Immaculée Conception.

On dit toujours que les primitifs flamands du XV^e siècle sont des réalistes. Ils le sont, certes, mais ils sont aussi des hommes du Moyen Age encore, donc des mystiques pour une certaine part. S'ils ont traduit avec un tel amour la lumière,

en même temps qu'avec une si subtile exactitude, c'est qu'elle est divine tout autant que visible. La lumière infiniment pure et douce, où baigne l'*Agneau mystique* de van Eyck, est celle des prairies au printemps, mais elle est aussi celle du Paradis.

Fra Angelico, lui aussi, n'a trouvé de si cristallines clartés que pour y plonger la danse des élus dans un Paradis où le chant des anges résonne avec la lumière.



Avec la fin du Moyen Âge, le sens sacré de la lumière devait fatalement s'éteindre, mais il ne fait pas place à un simple positivisme du regard. Il devient un sens humain. L'artiste n'assimile plus la lumière à Dieu, âme du monde, mais à son âme personnelle. Il y cherche, il y projette l'écho de son être individuel et, grâce à cette analogie qu'il perçoit spontanément, il en fait le langage de sa nature la plus intime. Certains, comme Botticelli, s'attachent à la lumière du matin, à la lumière du printemps. Le secret de cette affinité ne nous est-il pas donné par un philosophe qui est un poète : Rabindranath Tagore ? Il nous a raconté comment il avait découvert la lumière du matin, quand il avait dix ans. « Un jour, tandis que je guettais, debout, à la première lueur de l'aurore, que le soleil envoyât les rayons de derrière les arbres, il me sembla soudain... que la lumière du matin révélait sur la face du monde une splendeur de foi. Le voile invisible de la banalité fut enlevé de toutes choses et de tous les hommes, et leur signification ultime fut intensifiée dans mon esprit : c'est la signification de la beauté. »

Ceux qui comme Rubens incarnent plus pleinement la force virile de la maturité, et qui, ainsi qu'elle, sont plus matériels, plus charnels, plus somptueux, accordent la plénitude de leur génie avec la lumière des après-midi, la lumière léconde, la lumière qui a épousé les choses, qui les a chauffées, imprégnées, qui en a nourri pour ainsi dire la pulpe et la matière. De même que, si un fruit est extrêmement épanoui, il devient lourd, incline la branche vers le sol, et, ensuite, tombe, de même la lumière, lorsqu'elle est extrêmement riche, lorsqu'elle mûrit son propre fruit, se transmue en couleur.

Titien porte cette lumière au point de densité où elle appelle le crépuscule. Mais le crépuscule, pour d'autres hommes, c'est déjà la venue de l'ombre, le fléchissement vers la nuit et sa lumière somptueuse éveille le chant de la mélancolie. Telle la perçoit celui qui fut l'ami de jeunesse de Titien : Giorgione. Mais, alors que Titien, qui allait connaître une majestueuse vieillesse, est l'homme de la belle journée, chaude, de la soirée prolongée, Giorgione, qui devait être enlevé en pleine jeunesse, a eu une sorte de pressentiment de la vie trop brève ; il inaugure la famille des peintres du soir et de la sourde tristesse.

Il y a Claude Lorrain : tout bridé qu'il soit par l'architecture hautaine, rigide et classique du XVII^e siècle, il a su y creuser d'immenses échappées vers la mer, l'océan, les bateaux, les départs vers la splendeur de l'inconnu. Comme Poussin, il exprime la sécurité et la raison, et pourtant, il glisse à la mélancolie du soir et, au bout de l'espace qu'il ouvre, il suit l'éblouissante agonie d'un soleil finissant.

Il y a encore van Dyck, dont les personnages sont de jeunes hommes, beaux, fragiles, promis à la mort, dressés sur un fond de crépuscule et de forêts où passe l'hallali d'une chasse lointaine.

Il y a encore Watteau, lui aussi mort jeune et qui, lui, aussi, nous peint ces bois que parcourait la chasse de van Dyck, mais où maintenant errent nonchalamment des amoureux qui s'éloignent, s'enfoncent dans l'ombre, et qui n'ont pas eu le temps de vivre.

Il y a même des peintres qui s'aventurent plus avant, au-delà des pompes du couchant, jusqu'au seuil de l'obscurité, jusqu'à la lumière froide et cendrée qui prélude à la nuit; tel Léonard de Vinci qui écrit dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale : « Pour un portrait, peins-le par temps gris, au crépuscule... Observe dans la rue, à la tombée du soir, le visage des hommes et des femmes — quelle grâce et quelle douceur ils révèlent », et quelques pages plus loin : « Le corps qui baigne dans une faible lumière offrira peu de différence entre ses ombres et ses lumières; et ceci se produit à la tombée du soir quand le ciel est nuageux; ces œuvres sont empreintes de suavité et tout visage se pare de séduction. »



J'ai parlé de la lumière et de l'ombre, j'ai parlé du jour et de la nuit; cello-ci, il nous reste à l'affronter. Mais n'est-elle pas incompatible avec la peinture et même sa négation? N'exclut-elle pas les lumières? Au contraire certains en attendent les plus hautes.

Nous venons d'entrevoir de quel symbolisme latent est empreint le combat de la lumière et de l'ombre, du jour et de la nuit, de Dieu, lié à la création, et du néant. Le manichéisme a tout basé sur cette lutte de l'esprit du bien et de l'esprit du mal, tout ramené à ce dualisme, qui a toujours frappé les hommes.

La peinture de Delacroix lui a été en partie consacrée, mais jamais avec autant de lucidité que dans la vaste décoration qui orne le plafond de la Galerie d'Apollon, au Louvre. Qu'est-ce que ce combat d'Apollon foudroyant le serpent qui se tord dans la boue et les fumées? C'est justement celui de la lumière et de la nuit, du Dieu de l'esprit et de la puissance des Ténèbres. *Sol invictus*, le soleil invaincu, proclamait la fin de l'antiquité, alors que les Légions romaines rapportaient de l'Orient (*ex Oriente lux!*) le culte de Mithra, lui aussi Dieu du Soleil, Dieu de la lumière, égorgeur de la Bête. N'était-ce pas ranimer le sens profond d'Apollon, que Delacroix a voulu proclamer, à son tour, quand il a décrit son œuvre : « Le Dieu monté sur son char, a déjà lancé une partie de ses traits... Le monstre sanglant se tord, en exhalant dans une vapeur enflammée les restes de sa vie et de sa rage impuissante. Cependant du haut des cieux, la Victoire descend pour couronner Apollon vainqueur, et Iris, la messagère des Dieux, déploie dans les airs son écharpe, symbole du triomphe de la lumière sur les ténèbres et sur la révolte des eaux. »

Dans ce texte digne d'un grand écrivain et d'un grand penseur, Delacroix a rendu sa pleine portée au combat de l'ombre et de la lumière. Pour Plotin, pour Platon déjà, Dieu est lumière. Pour le Moyen Age encore, Dieu est lumière. Mais quelle lumière? Cette lumière que nous voyons est-elle autre chose que le symbole d'une autre lumière infiniment plus belle et inaccessible à la vision humaine? Déjà, pour aller à sa découverte, Plotin invoquait un autre regard : le « regard intérieur ». Ainsi peu à peu s'esquise l'opposition de deux lumières :

la lumière physique encore matérielle, et la lumière spirituelle, celle qui illumine la vie intérieure, et dont l'autre n'est que le vocable, l'allusion... Cette distinction, si elle nous paraît trop lointaine, sous la plume des néo-platoniciens et des théologiens médiévaux, nous pouvons en retrouver l'expression moderne. Au XIX^e siècle, dans le *Cahier Vert*, par exemple, Maurice de Guérin se grise de la nature; il s'étend dans l'herbe; il ferme les paupières, et voici ce qu'il découvre : « J'étais comme un homme lié par le sommeil magnétique : ses yeux sont clos, c'est la nuit, ses membres sont détendus, tous les sens sont fermés. » Les attaches avec le monde extérieur ont été rompues. Il s'est retrouvé seul avec lui-même et en lui-même. Alors « sous ce voile qui couvre presque tous les phénomènes de la vie physique, son âme est bien plus vive qu'à l'état de veille et d'activité naturelle. Elle perce d'épaisses ténèbres, au-delà desquelles elle voit à nu certains mystères ou jouit des visions les plus douces; elle s'entretient avec des apparitions, elle se fait ouvrir les portes d'un monde merveilleux... »

Maurice de Guérin est un romantique, proche de la poésie allemande et de sa veine nouvelle. J'aurais pu tout aussi bien citer Novalis, demander à d'autres romantiques allemands des termes semblables. C'est la découverte d'un autre monde, où règne peut-être la nuit mais où se lève bientôt une autre lumière. Peut-être pour atteindre cette aurore faut-il accomplir le voyage jusqu'au bout de la nuit ?

Ne sommes-nous pas ainsi sortis du domaine de la peinture ? Il semble, en tout cas, que nous n'ayons pas outrepassé l'expérience vécue par certains peintres, le Greco, par exemple, si nous en croyons la lettre du peintre dalmate Giulio Clovio qu'a publiée un bibliothécaire de Spalato. (Je sais bien que les recherches entreprises par la regrettée Antonina Vallentin n'ont pas permis de la retrouver dans les archives. *Si non e vero...*) Cette lettre rend compte d'une visite que Giulio Clovio avait faite à son jeune ami le Greco, qui, venu en Italie, était passé de Venise à Rome. « Je rendis visite hier au Greco pour faire un tour de promenade avec lui dans la ville. Le temps était très beau avec un soleil printanier délicieux qui mettait tout le monde en joie. La ville entière avait un air de fête. Quelle ne fut pas ma stupeur, en entrant dans l'atelier du Greco, de trouver les rideaux des fenêtres tirés si complètement qu'on pouvait à peine distinguer les objets. Le Greco était assis sur une chaise, sans travailler ni dormir. Il ne voulait pas sortir avec moi, car la lumière du jour troublait sa lumière intérieure. »

Voilà donc un peintre, dont la tâche est d'utiliser la lumière extérieure et qui a découvert la lumière intérieure. Mais pourra-t-il la traduire ? N'avez-vous pas remarqué que dans les tableaux du Greco précisément la lumière n'est plus la lumière naturelle ? « Nuages de linge et d'électricité » a noté si justement Cocteau devant ces tableaux. Pourquoi cette obscurité où s'enferme le Greco ? Sans doute est-ce que la lumière n'est plus de celles qu'offre le jour; c'est une lumière excessive et spasmodique, celle de l'éclair, de la foudre, dont on dit, d'ailleurs, qu'elle traversa son atelier. Cette lumière-là, qui naît des ténèbres en les déchirant, est bien une autre lumière. Les peintres pourraient-ils entrer dans la nuit et ne pas s'y perdre ? Il y a eu des peintres de la nuit, et d'abord tous ceux qui, comme ce Honthorst, que l'on surnomme Gherardo della notte, se réclamèrent du Caravage. En celui-ci l'opinion aime à dénoncer le plus brutal des matérialistes. Pourtant les derniers travaux des historiens italiens ont montré qu'il était, au contraire, un peintre sincèrement religieux; mais il peignait pour un milieu aux

idées neuves et presque révolutionnaires, celui qui avait été suscité par la Contre-Réforme et qui voulait substituer à l'attitude traditionnelle de l'Eglise une manière d'être et d'agir rajeunie, capable de rivaliser avec le protestantisme et de parer à son attaque. C'est ainsi que saint Philippe de Néri avait créé une « nouvelle piété » beaucoup plus populaire. On s'est aperçu que le Caravage avait peint surtout pour ses tenants et pour leurs églises. Son goût des humbles, des ténèbres, des effets violents serait dû moins à un réalisme provocant et brutal, qu'à la vigueur d'une foi cherchant un ébranlement direct. Il est de fait que son « ténébrosisme », en mûrissant, se détache des violences trop crues et atteint une puissance émouvante et spirituelle qui n'est pas sans évoquer celle de Rembrandt. Elle éclate surtout en ses derniers tableaux qui pendant longtemps sont restés à Malte ou en Sicile, où on les voyait mal, et qui n'ont été révélés que récemment, dans leur état original, et en partie, soulignons-le, à Bordeaux, à l'occasion d'expositions antérieures.

Il devient moins paradoxal, alors, de parler d'un certain caravagisme de la spiritualité. Sa compréhension permet d'expliquer et de situer un disciple du Caravage, découvert il y a quelques années : Georges de La Tour. Il me souvient de l'avoir appelé « le peintre des yeux clos ». Dans son œuvre le pittoresque ou même l'action se transmutent en méditation muette. Tout se joue dans l'âme et, autour de son mystérieux rayonnement. La lumière, en quelque sorte, fait silence et s'efface. Ne point le percevoir, exposerait au contre-sens, tel celui que l'on a commis en voyant une mort de saint François dans le tableau qui est au Musée du Mans, et qu'on avait cru d'abord pouvoir interpréter selon les normes du matérialisme. En réalité c'est une extase de saint François, on l'a montré. Il faut pour interpréter correctement et comprendre les paupières fermées du saint, son apparence inanimée, se reporter à la Contre-Réforme, et plus particulièrement aux « exercices spirituels » de saint Ignace de Loyola. Les méthodes d'oraison qui en découlèrent enseignaient pour trouver la plus profonde méditation de s'enfermer loin du bruit, loin de la lumière comme nous l'avons vu faire au Greco, dans une cellule obscure fermée au monde, d'allumer une faible flamme, une chandelle par exemple (« je ne me donnerai de lumière qu'autant qu'il m'en faut pour voir les points de ma méditation »), de fixer fortement son imagination, dans le premier exercice du second jour, sur la mort (« je me rappellerai ce que j'ai vu des horreurs de la mort »). Méditer sur le néant de la condition humaine, dans les demi-ténèbres, en face d'un crâne, n'est-ce pas ce que nous voyons faire à la Madeleine de Georges de La Tour comme à son saint François ?

A la nuit, reconnue comme le symbole primitif du mal, se substitue une utilisation de la nuit, une expérience de ses vertus. C'est à travers elle que saint François parvient à l'extase, qui le transporte au-delà de lui-même et de ses possibilités normales, à cette extase où déjà Plotin voyait le suprême degré atteint par l'homme, quand il s'élance vers Dieu et qu'il a dépassé la réalité physique. Le voyage au bout de la Nuit ne s'enlise pas fatalement dans le marasme, comme l'imagine Céline. Peut-être que, bien dirigé, il monte au contraire vers les plus hautes lumières, vers d'autres lumières que celles qui nous sont familières. L'Occident chrétien n'est pas seul à l'avoir pensé. C'est le poète hindou Chandidas qui écrit :

*« La nuit du monde me semble le jour, ô amour,
et le plein du jour est ma nuit. »*

Il y a une réversibilité de la lumière. Celle du jour, où l'on avait pourtant vu un symbole de ce qui échappe à l'empire de la matière et du monde physique, est reniée à son tour parce qu'elle est tout de même, elle aussi, de nature positive. L'âme s'écarte d'elle, s'en libère en acceptant la nuit, et là, débarrassée des yeux du corps et de leur emprise, elle s'efforce à découvrir sa propre lumière, sa vraie lumière. Mais comment la faire lever ? Un autre grand mystique, saint Jean de la Croix, veut qu'on s'engage fermement dans « cette obscure nuit de feu d'amour, sans lumière pour guide que celle qui dedans mon cœur brûlait ».

Cette lumière là n'est-ce pas celle de Rembrandt, — de Rembrandt peintre, comme La Tour, de la méditation dans les ténèbres ? Voyez ses philosophes retraits dans leur cellule close, assis près d'une petite fenêtre, d'où tombe un écho ingrat de la clarté du monde. Encore parfois serment-ils leurs paupières pour mieux se retirer en eux-mêmes. N'est-ce pas pourquoi Rembrandt a peint Homère dont la tradition a fait un aveugle, parce qu'ainsi il accédait plus aisément aux hautes lumières de la poésie ? Et Rembrandt peint aussi Tobie et l'ange... Tobie, lui aussi un aveugle, dont les yeux sont ouverts par Dieu, sans doute pour découvrir d'autres lumières.

Ne faut-il pas revenir au pseudo Denys l'Aréopagite pour comprendre les peintres de la Nuit ? « Les secrets de Dieu apparaissent dans la ténèbre, observe-t-il, la ténèbre plus claire que la lumière, du silence maître des secrets. Lorsque tout est bien noir, elle inonde de splendeurs merveilleuses les âmes qui sont sans yeux. »

Ainsi se trouve exprimée par le pseudo Denys la conviction que l'on retrouve à la base de toute pensée mystique, celle de l'Inde ou celle de l'Islam, celle de saint Jean de la Croix ou celle des grands rhénans du XIV^e siècle. Tauler a décrit cette ascension au-delà de notre lumière coutumière : « L'esprit est transporté au-dessus de toutes les puissances dans une sorte de solitude immense, dont nul mortel ne peut parler convenablement. C'est la *mystérieuse ténèbre* où se cache le bien sans borne. »

Je me demande si Rembrandt n'est pas le seul peintre qui ait su allumer cette « mystérieuse ténèbre » en l'embrasant d'un feu où brûle la flamme de la tendresse, de l'amour, de la bonté.

Nous voilà parvenus à ce que Claudel appelait « la limite des deux mondes ». Il rapporte que dans un vieux conte chinois un homme, après s'être enfoncé dans la brume, arrive à un endroit où il bute sur une stèle; il y voit inscrit : « limite des deux mondes ».

Il y a peut-être, en effet, une lumière qui est propre à chacun d'entre eux et nous sentons que la peinture, avec Rembrandt, a su s'ouvrir au spectacle de l'autre monde. Mais elle est arrivée à le traduire dans notre monde à nous.

..

Ainsi la peinture qui, grâce à la lumière, s'est vouée à l'exploitation du visible, a pu encore, grâce à une autre lumière, donner la vision de l'invisible; mais nous

entrons là dans le pays de l'ombre et du mutisme et de même que la lumière y est dépassée, de même le vrai langage doit s'y faire silence.

Et cependant ce silence comporte une voix, comme cette nuit une clarté. et on peut tenter d'en entendre résonner une vibration. On la trouverait dans le poème qu'a écrit un très grand peintre contemporain, un de ceux qui marchent vers les hauteurs que nous avons invoquées : j'ai nommé Rouault, dont la profondeur est si mal comprise de certains parce que, justement, il n'est pas toujours à la portée des yeux trop physiques. Voici les paroles dont le bruissement accompagnera le silence où il convient maintenant de pénétrer.

*Tragique est la lumière,
Au bonheur sourd je suis,
Je n'entends plus le moindre bruit
Que les battements de mon cœur
Dans la nuit...*

Ces battements que pressent anxieusement les mains unies par Rembrandt sur le cœur de la *Fiancée Juive*...

René HUYGHE,

*Conservateur en chef honoraire au Musée du Louvre.
Professeur au Collège de France.*

PLAN DE L'EXPOSITION.

REZ-DE-CHAUSSÉE.

Dans cette première salle sont montrées, ~~par~~ une succession d'œuvres caractéristiques, les étapes principales de la conquête progressive par laquelle le peintre a amené le rendu de la lumière. La partie gauche est plus particulièrement réservée aux études de l'ombre, du clair-obscur, de la nuit.

PREMIER ÉTAGE.

On trouvera dans la partie gauche les œuvres qui utilisent la lumière, ses variations, ses effets, comme un moyen d'expression lyrique, afin de transcrire la sensibilité propre à l'artiste. Cependant que, dans la partie droite, sont groupées surtout les œuvres, en majeure partie religieuses, où la lumière prend un sens spirituel aidant à manifester le surnaturel et le divin. Au centre, Greco et Rembrandt incarnent, au plus haut degré, cette utilisation de la lumière dans son sens moral.

SALLES DU SOUS-SOL.

La disposition de ces trois salles permet d'étudier de plus près les écoles où la recherche de la lumière a eu un rôle particulièrement marqué : le Caravagisme, les écoles nordiques, l'Impressionnisme.

DES PRIMITIFS AU XVI^e SIÈCLE

Hendrick AVERCAMP.

Amsterdam, 1585 — Kampen, 1634.

Elève de Gillis van Coninxloo, Avercamp est surtout connu par ses paysages d'hiver, mis à la mode par Bruegel. De petit format, ses œuvres sont assez rares, partagées entre quelques musées et collections particulières.

1.

PAYSAGE D'HIVER.

Bois, 15 x 29.

Monogrammé en bas et à droite.

Hist. : Ancienne collection Lippmann (Berlin). — A. Jaffé (Londres).

Bibl. : C. L. J. WELCKER, *Hendrick en Barent Avercamp*, Zwolle, 1933, p. 206, n° 37.

Exp. : Berlin, 1914, n° 2. — Leyden, Stedelijkmuseum de Lakenhal, Collection Jaffé. — Amsterdam, P. de Boer, 1940, n° 2.

AMSTERDAM. Mme N. DE BOER

Theodor Dirck van BABUREN.

Utrecht, 1590 — (?) 1624.

Elève de Paul Moreelse à Utrecht, van Baburen vécut à Rome de 1617 à 1622. Avec Manfredi et Valentin de Boulongne, il fut l'un des artistes qui subit le plus l'empreinte caravagiste. Pour l'église San Pietro in Montorio de Rome il exécuta trois grands tableaux.

2. (reproduit p. 40.)

JEUNE HOMME JOUANT DE L'HARMONICA.

Toile, 65 x 52.

1621. Signé, daté en haut et à droite : T. BABUREN FECIT AN° 1621.

Hist. : Acquis à Amsterdam (1953).

Exp. : Zurich, Kunsthau, Unbekannte Schönheit, 1956, n° 16.

UTRECHT. CENTRAAL MUSEUM

Jacopo da PONTE, dit BASSANO.

Bassano del Grappa, 1510/1515-1592.

Le Bassan naquit entre 1510 et 1515. Elève de son père, puis de Bonifacio à Venise, il fut influencé par Titien et Tintoret. Jacopo da Ponte vint se fixer à Bassano, où il travailla de 1534 à 1537. Les archives de cette ville prouvent qu'il reçut de nombreuses commandes pour diverses confréries dont il était membre, ainsi que la décoration du Palais Pretorio, pour lequel il exécuta une série de fresques. Il travailla en outre pour la cathédrale de Belluno, les églises de Padoue, de Venise et pour le Palais ducal (1586). L'Exposition Jacopo Bassano (Venise, 1957) mit en relief les qualités de ce peintre, dont les toiles sont partagées entre de nombreux musées du monde.

3.

LE PRINTEMPS.

Toile, 147 x 183.

Hist. : Provient du Cabinet du Roi. — Donné au Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble par le Gouvernement (1811).

Bibl. : J. ROMAN, *Inventaire général des richesses d'Art de la France : Province, Monuments civils*, 1879, t. 6, p. 64. — M. REMOND, *Le Musée de tableaux de Grenoble*, Grenoble, 1879, p. 56. — G. de BEYLIE, *Le Musée de Grenoble*, Paris, 1909 p. 10.

Exp. : Paris, Petit Palais, Chels-d'œuvre du Musée de Grenoble, 1935, n° 20. Cette œuvre fait partie de la série des « Quatre saisons ».

GRENOBLE. MUSÉE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

4. (reproduit pl. 22.)

LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN.

Toile, 62 x 73.

Hist. : Provient de Vienne. — Envoi du Gouvernement au Musée de Dijon (1812).

Bibl. : J. MAGNIN, *La peinture au Musée de Dijon*, Dijon, 1933, p. 224.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

DIJON. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Pedro BERRUGUETE.

Paredes de Nava (?) — 1504.

On ignore la date de naissance de Pedro Berruguete, mais on sait que l'artiste naquit près de Palencia, et qu'il aurait été le disciple de Fernando Gallego. Il aurait complété sa formation auprès des peintres italiens qu'il rencontra à Urbino vers 1472 à la Cour de Frédéric de Montefeltre. Il travailla à Tolède, à Avila où le couvent de Santo Tomas conserve son chef-d'œuvre. Malgré l'exposition, *Juste de Gand-Pedro Berruguete* (Gand 1957), le problème reste entier sur l'origine et les œuvres de cet artiste qui mourut en 1504 sans avoir terminé le retable de la cathédrale de Palencia, achevé par Santa Cruz et Juan de Borgoña.

5.

LA VIERGE ET L'ENFANT.

Bois, 61 x 44.

Hist. : Provenance inconnue.

Bibl. : M. GOMEZ-MORENO, *La joya del Ayuntamiento madrileño ahora descubierta*, *Archivo español de Arte*, Madrid, 1951, p. 1 et 4, n° 93. — E. VARELA HERVIAS, *Casa de la Villa de Madrid*, Madrid, 1951, pl. XX.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Ce panneau, découvert par M. Gomez Moreno, est une œuvre des plus sensible que l'on puisse attribuer à Berruguete.

MADRID. HOTEL DE VILLE

Orazio BORGIANNI.

Vers 1578 (?) — Rome, 1616.

Elève de son frère Guillo, Orazio travailla à Rome aux côtés des grands maîtres. Vers 1598, il se rendit en Espagne et travailla pour le palais du Buen Retiro, à Madrid, où il laissa de nombreuses œuvres. Borgianni fut intimement mêlé au mouvement caravagesque d'Espagne et d'Italie.

6. (reproduit pl. 29.)

LA VISITATION.

Toile, 87 x 108.

Hist. : Provient d'une collection espagnole.

Bibl. : *Notable works of Art (now on the market)*, *Burlington Magazine*, London, déc. 1958, pl. XI, repr. et décrit.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

LONDRES. M. C. MARSHALL SPINK

Paul BRIL.

Anvers, 1554 — Rome, 1626.

Peintre et graveur de talent, Paul Bril s'illustra comme peintre de paysage et de marine. Elève d'un artiste obscur, Damien Wortelmans, il débuta dans la carrière par la décoration d'instruments de musique. Vers 1574 il vint rejoindre son frère aîné au Vatican. Paul Bril eut pour élève Agostino Tassi, le maître de Claude Lorrain. A Rome, où il demeurera jusqu'à sa mort, il rencontra Elsheimer dont il subit l'influence, ainsi que celle d'Annibal Carrache et de Titien.

7.

JONAS ET LA BALEINE.

Toile, 44 x 59.

Hist. : Provient d'une collection anglaise. Acquis à la Galerie Louis Manteau (Bruxelles).

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

La composition de ce tableau est connue par une fresque de Paul Bril, datée de 1590, décorant la cage d'escalier de la Scala Santa, à Rome. Le British Museum, à Londres, conserve un dessin préparatoire à la plume avec lavis de brun et de bleu. Il existe en outre une gravure au burin signée : PAULUS BRILL, INVENTIT, qui donne la composition inversée.

BRUXELLES. M. LE DOCTEUR F. DELPORTE

Pieter BRUEGEL LE VIEUX.

Breughel, vers 1525 — Bruxelles, 1569.

Né vraisemblablement à Breughel, petit village du Limbourg, apprenti chez Pierre Coeck avant 1550. Bruegel entra dans l'atelier de Jérôme Cock, le célèbre marchand de gravures d'Anvers. Après avoir été reçu franc-maître dans la Gilde de Saint-Luc d'Anvers (1551), il se rendit en Italie, où il séjourna de 1552 à 1553. De son voyage à Rome, Naples et Messine, Bruegel rapporta de nombreux carnets de dessins, dont les plus anciens sont datés de 1552. A son retour en Flandres, il s'installa à Bruxelles, qu'il ne quitta plus jusqu'à sa mort. Les œuvres que nous connaissons de lui ont été exécutées entre 1557 et 1568.

8. (reproduit pl. 46.)

PAYSAGE D'HIVER AVEC PATINEURS ET TRAPPE AUX OISEAUX.

Bois, 38 x 56.

1565. Signé, daté dans le coin inférieur droit : BRUEGEL M. D. L. XV.

Hist. : Provient de la Galerie Louis Manteau (Bruxelles).

Bibl. : P. LAMBOTTE, *Apollo*, Londres, janv. 1927, p. 59. — R. FRV, *The Burlington Magazine*, London, mars 1927, p. 137, repr. — M. J. FRIEDLANDER, *Der Cicerone*, avril 1927, p. 216. — M. J. FRIEDLANDER, *Flemish Art Belgian Art*, London, 1927, p. 56-60, repr. en coul. — L. DEMONT, *Gazette des Beaux-Arts*, 1927. — *Apollo*, London, 1928, repr. p. 89. — A. P. LAURIE, *The Connoisseur*, London, juill. 1928, p. 160-161, repr. p. 159. — E. MICHEL, *Bruegel*, Paris, 1931, p. 84-85, pl. 57. — G. GLUCK, *Bruegels Gemälde*, Vienne, 1932, repr. pl. 29. — L. van PUTVELDE, *Bulletin de la Société royale d'Archéologie*, Bruxelles, sept.-nov. 1935, repr. — *L'Art flamand de Van Eyck à Bruegel*, Paris, 1935, pl. 62. — Ch. de TOLKAY, *Pierre Bruegel l'Ancien*, Bruxelles, 1935, p. 83, pl. LXXXVII. — M. J. FRIEDLANDER, *Die Altniederländische Malerei*, t. XIV, Leyde, 1937, p. 30, pl. XXX. — G. JEDLIČKA, *Pieter Bruegel, Erlenbach-Zurich*, 1938, p. 527-528, p. 76. — E. MICHEL, *Les Arts plastiques*, n° 11-12, 1948, p. 468. — A. BAIR, *Le Siècle des Gueux*, t. III, Bruxelles, 1948, pl. LXVIII. — P. FIERENS, *Peter Bruegel, sa vie, son œuvre, son temps*, Paris, 1949, p. 60, pl. 68. — E. MICHEL, *Bruegel*, Paris, 1949, pl. 11. — R. GENAILLE, *Bruegel l'Ancien*, Paris, 1953, p. 43, 91, pl. 64 en coul., 66 et 67. — F. GROSSMANN, *Bruegel, The Paintings*, London, 1955, p. 199-200, repr. 114.

Exp. : Londres, Royal Academy, *Flemish and Belgian Art*, 1927, n° 224. — Berlin, Galerie Dr. Gottschewski. — Dr. Schäffer, Exposition du Paysage flamand, nov. 1927, n° 28. — Bruxelles, Cinq siècles d'art, Exposition universelle, 1935, n° 138. — Paris, Orangerie des Tuileries, De Van Eyck à Bruegel, 1935, n° 15. — Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, Exposition jubilaire, 1953. — Londres, Royal Academy, *Flemish Art*, 1953-1954, n° 308.

Ce tableau, daté de 1565, est l'œuvre originale de Pierre Bruegel le Vieux, qui a donné lieu à un nombre infini de répliques et de copies, dues entre autres à son fils Pierre Bruegel le Jeune et à Abel-Grimmer.

BRUXELLES. M. LE DOCTEUR F. DELPORTE

Luca CAMBIASO.

Gênes, 1527 — Madrid, 1585.

Elève de son père Giovanni, qui lui fit étudier les dessins de Mantegna, Luca Cambiaso reçut les conseils de Castello. L'artiste visita Florence et Rome, où il put étudier l'art de Raphaël et de Michel-Ange, mais passa la plus grande partie de sa vie à Gênes, où sont conservés les meilleurs de ses tableaux. Il profita de son séjour en Espagne pour décorer le plafond de l'église de l'Escorial.

9. (reproduit pl. 17.)

MADONE A LA CHANDELLE.

Toile, 145 x 109.

Vers 1570.

Hist. : Ancienne collection E. L. Peirano (1925). — L'égué par ce dernier à la Ville de Gènes.

Bibl. : W. SUIDA, *Die Landesbildergalerie und Skulpturensammlung in Graz*, Wien, 1923, p. 75, n° 202. — G. DELOGU, *Centenari Luca Cambiaso*, *Emporium*, 1927, p. 321. — D. CASTAGNA, *Maneri, Guida da Genova*, Genova, 1929, p. 161. — O. GROSSO, *La Galleria d'Arte del Comune di Genova*, Genova, 1932, p. 142. — G. ISARLO, *Les précaravagistes, l'Art et les artistes*, Paris, 1935, p. 7. — G. ISARLO, *Au Palazzo Reale de Milan : l'Exposition Caravage, Arts*, Paris, 29 juin 1951. — W. SUIDA et B. MANNING, *The nocturnes of Luca Cambiaso, The Art Quaterly*, New York, 1952, p. 204-205. — C. MARCENARO, *Catalogue provisoire Galleria Palazzo Bianco*, Genova, 1953, p. 8. — G. ISARLO, *Combat-Art*, Paris, 10 janv. 1955, p. 23. — A. GRISERI, *Una traccia per il Cambiaso*, *Paragone*, 1956, n° 75, p. 26. — G. ISARLO, *Les indépendants dans la peinture ancienne*, Paris, 1956, p. 99, fig. 30. — L. VENTURI, *De Léonard au Greco*, Paris-Genève, 1956, p. 254-255, pl. coul. — W. SUIDA et MANNING, *Luca Cambiaso, la vita e le opere*, Milano, 1958. — G. FRABETTI, *Aggiunte al Cambiaso*, Suida Festschrift, London, 1958, note 12.

Exp. : Gènes, Mostra didattica di Luca Cambiaso, 1951. — Gènes, Luca Cambiaso e la sua fortuna, 1956, n° 47.

Dans cette œuvre magistrale, on peut constater combien Luca Cambiaso fait jouer des contrastes lumineux.

GÈNES. PALAZZO BIANCO

10.

MADONE A L'ENFANT AVEC SAINT JEAN-BAPTISTE ET SAINTE ÉLISABETH.

Toile, 115 x 95.

Vers 1570.

Hist. : Ancienne collection de la marquise de Mari.

Bibl. : *Arte Figurativa*, juill.-août 1956, n° 4.

Exp. : Gènes, Luca Cambiaso e la sua fortuna, 1956, n° 30.

Il existe dans une autre collection privée de Gènes une œuvre semblable avec quelques variantes.

11.

VÉNUS ET L'AMOUR.

Toile, 188 x 105.

Bibl.: *Arte Figurativa*, juill.-août 1956, n° 4. — G. FRABETTI, *Emporium*, déc. 1956. — B. et W. SUMA, *Luca Cambiaso*, 1958, repr.

Exp.: Gênes, Luca Cambiaso e la sua fortuna, 1956, n° 27.

GÈNES. M. CONSTANTINO NIGRO

IL CARAVAGGIO, dit LE CARAVAGE.

Caravaggio, 1573 — Porto-Ercole, 1610.

Michel Angelo Merisi prit le nom de Caravaggio; son village natal. Elève de Simone Peterzano; celui-ci s'engagea par contrat à lui apprendre les règles de la peinture en quatre années d'apprentissage. Cet enseignement terminé, Caravaggio partit pour Rome, où le peintre Gramatica et le cavalier d'Arpin le prirent comme aide. Grâce à la protection du cardinal del Monte et du marquis de Giustiniani, il obtint, très vite, ses premières commandes, et notamment la décoration de la chapelle Contarelli à Saint-Louis-des-Français, où le sujet lui fut imposé : illustration de la vie de Saint Matthieu. Ces œuvres le rendirent célèbre : la première scène : Saint Matthieu et l'ange, fut l'enjeu d'une controverse entre détracteurs et partisans de l'artiste. Les amateurs d'art de l'époque, dont le cardinal Barberini, devenu plus tard le pape Urbain VIII, l'encouragèrent; pour eux, il brossa de nombreuses toiles religieuses et profanes. La vie de cet artiste fut assez mouvementée, de nombreux documents mentionnent des rixes entre le peintre et ses compagnons de débauche. Il dut fuir de Rome à deux reprises (1603 et 1605); il trouva refuge à Naples et en Sicile.

12. (reproduit pl. 11.)

SAINT MATTHIEU ET L'ANGE.

Toile, 295 x 195.

Vers 1597-1598.

Hist.: Commandé au peintre par Virgilio Crescenzi, exécuteur testamentaire du cardinal Matteo Cointrel, pour décorer la chapelle Contarelli à l'église Saint-Louis-des-Français.

Bibl.: Cette œuvre étant étudiée dans tous les ouvrages consacrés au Caravage, il n'est indiqué qu'une bibliographie sommaire pour ce tableau : G. ROUCHÈS, *Le Caravage*, Paris, 1920, p. 70-75. — H. CHÉRAMY, *I quadri del Caravaggio a San Luigi dei Francesi*, *Rassegna d'Arte*, 1922, p. 170. — N. PEVSNER, *Eine Revision der Caravaggio-Daten*, *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1927-1928, vol. XII, p. 368-392. — R. LONGHI, *Questi Caravaggeschi*, *Registro dei tempi*, 1928-1929, t. I, p. 17-33. — F. FRANCASTEL, *Le Réalisme de Caravage*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1938, p. 47-62. — G. ISARLO, *Caravage et le Caravagisme européen*, Aix, 1941, p. 95. — V. GUZZI, *I Caravaggio de San Luigi dei Francesi*, *Civiltà*, 1941, n° 5, p. 27-37. — C. BARONI, *Caravaggio*, Milan,

1951, p. 19, fig. 24, pl. coul. — J. DUPONT et F. MATHEY, *Du Caravage à Wermser*, Milan, 1951, p. 18-21. — L. VENTURI, *Il Caravaggio*, Novara, 1951, n° 19, pl. coul., p. 20. — L. VENTURI, *La peinture italiennne du Caravage à Modigliani*, Genève, 1952, p. 28, pl. coul., p. 30. — R. LONGH, *Le Caravage*, Milan, 1952, pl. XXIV. — R. HERSON, *Caravaggio*, London, 1953, p. 26, pl. 19. — J. BOUSQUET, *Documents inédits sur Caravage. La date des tableaux de la chapelle Saint-Matthieu à Saint-Louis-des-Français*, *Revue des Arts*, Paris, 1953, n° 2, p. 103-106. — R. JULLIAN, *Caravage et les peintures de la chapelle Contarelli*, *Revue des Arts*, Paris, 1953, n° 2, p. 93-95, repr.

Exp. : Florence, Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento, 1922. — Rome, Mostra dell'Istituto Centrale del Restauro, 1940. — Milan, Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi, 1951, n° 16.

Fait partie d'un ensemble consacré à la vie de saint Matthieu, dont deux toiles : la *Vocation* et le *Martyre*, ont déjà été présentées à Bordeaux lors de l'Exposition « l'Age d'or espagnol autour du Caravagisme » en 1955. Cette œuvre, qui orne l'autel de la Chapelle Contarelli, est le second exemplaire qu'exécuta l'artiste, le premier lui ayant été refusé en raison de l'attitude jugée peu digne du saint. La toile acquise par le marquis Giustiniani passa dans les collections du Musée de Berlin et fut détruite en 1945.

ROME. ÉGLISE SAINT-LOUIS-DES-FRANÇAIS

Antoine CARON.

Beauvais, 1521 — Paris, 1599.

Maître verrier et dessinateur du roi, cet artiste travailla d'abord dans sa ville natale, où il exécuta un grand nombre de peintures religieuses, notamment dans trois églises, détruites à la fin du XVIII^e siècle. Peintre au service de François I^{er}, des documents d'archives indiquent que, de 1540 à 1550, il s'occupa de la restauration de la grande galerie du château de Fontainebleau. En 1560, il travailla sous la direction du Primatice, et fut chargé, en 1561, par le prévôt et les échevins de la Ville de Paris de la présentation de l'entrée solennelle de Charles IX. Promu juré de la corporation des Maîtres Peintres de Paris (1575), Catherine de Médicis lui demanda une suite de cartons pour l'histoire d'Arthémise (allégories à la gloire d'Henri II), qui plus tard servirent à la Manufacture des Gobelins.

13. (reproduit pl. 48.)

TRIOMPHE DE L'HIVER.

Toile, 103 x 179.

Hist. : Ancienne collection Simon de Vaulx (1651). — René Oltzer (1938).

Bibl. : G. LEMA, *Antoine Caron, L'amour de l'Art*, Paris, sept. 1938. — J. EHREMAN, *Antoine Caron, peintre à la Cour des Valois*, Genève, 1955, pl. II.

Exp. : Amsterdam, Rijksmuseum, *Paysages français*, 1951, n° 9. — Paris, Orangerie des Tuileries, *Le Cabinet de l'Amateur*, 1956, n° 23. — Stockholm, *Exposition française*, 1958, n° 23.

PARIS. M. JEAN EHREMAN

Ludovico CARRACCI.

Bologne, 1555-1619.

La vie et les origines de cet artiste restent, pour les historiens, encore obscures. On pense généralement qu'il fut l'élève de Prospero Fontana et celui de Passignano à Florence avant de travailler à Bologne avec Procaccini. Louis Carrache voyagea très peu. Il demeura essentiellement à Bologne, où il travailla avec ses cousins. L'importance de l'art des Carrache fut très grande dans le développement de la peinture au xvi^e siècle; ils fondèrent à Bologne une Académie qui eut pour but de rénover l'art en combattant le maniérisme tardif du xvi^e siècle, en retournant à une inspiration plus directe de la nature.

14.

GALATÉE.

Toile, 110 x 31.

Vers 1590-1593.

Hist. : Provient du Palazzo Dei Diamanti à Ferrare. — Transporté à Modène lorsque Ferrare, capitale du duché, passa au Pape Clément VIII (1598).

Bibl. : F. SCANELLI, *Microcosmo della pittura*, 1657, p. 340. — COCHIN, *Voyage d'Italie*, 1758, t. I, p. 79. — DE LALANDE, *Voyage en Italie*, 1786, t. I, p. 537. — MALVASIA, *Felsina pittrice*, 1841, p. 349-350. — A. VENTURI, *La Galleria Estense*, 1883, p. 42-44. — R. PALLUCHINI, *La Galleria Estense*, 1945, p. 126. — F. ARCANGELI, *Leonardo XVI* (1947). — NOVELLI, *La Scarsellino*, 1955, p. 22-64. — R. SALVINI, *La Galleria Estense*, 1955, p. 18-19. — F. ARCANGELI, *Lodovico Carracci Cat. della Mostra dei Carracci*, 1956, p. 124-125. — A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *La Galleria Estense da Modena*, 1959, p. 98, tav. 40.

Exp. : Rome, Palazzo Real, *El Seicento Europeo*, 1956, n° 50. — BOLOGNA, *Mostra dei Carracci*, 1956, n° 18.

Cette toile fait partie d'une série commandée par Cesare d'Este vers 1592 pour un plafond du Palais des Diamants. Il est intéressant de remarquer dans cette œuvre certains reliefs phosphorescents.

MODÈNE. GALERIE ESTENSE

CIMA DA CONEGLIANO.

Conegliano, vers 1459-1517.

La biographie de cet artiste nous est à peu près inconnue. Il travailla à Venise, où il arriva aux environs de 1492; formé par Mantegna il subit l'influence de Bellini et d'Antonello de Messine.

15.

LA VIERGE ET L'ENFANT ENTRE SAINT GEORGES ET SAINT JEAN.

Bois. Panneau central : 114 × 52; panneaux latéraux : 110 × 39.

1510. Signé, daté en bas et au centre.

Hist. : Ancienne collection Ch. Timbal. — Légué au Musée de Caen (1881).

Bibl. : R. BURCKHARDT, *Cima da Conegliano*, p. 117, 105, pl. 101. — R. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 145. — R. van MARLE, *The development of the Italian schools of paintings*, London, 1935, vol. 17, p. 443. — B. BERENSON, *Venetian School*, London, 1957, p. 64.

Exp. : Paris, Orangerie des Tuileries, De Giotto à Bellini, 1957, n° 62. — Paris, Galerie Charpentier, Trésors du Musée de Caen, 1958, n° 12.

CAEN. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Antonio ALLEGRI, dit LE CORRÈGE.

Correggio, 1494 (?) - 1534.

Antonio Allegri prit le nom de son village natal : Correggio. Formé par Francesco Bianchi Ferrari, le Corrège alla à Mantoue étudier les œuvres de Mantegna; il semble que l'artiste ne sortit pas de la région de l'Emilie. Il travailla pour les églises de sa ville, pour celles de Reggio et des environs; à Parme, où il connut la gloire, il décora avec maîtrise la chambre du Couvent Saint-Paul, l'Eglise Saint-Jean (1520-1524), tandis qu'il couvrait de fresques la coupole de la cathédrale (1526-1530). De cette période datent les œuvres religieuses les plus audacieuses dans la recherche de l'ombre et de la lumière : Vierge de saint Jérôme, la Nuit, le Mariage de sainte Catherine. Vers la fin de sa vie, Frédéric de Gonzague lui donna l'occasion de se révéler pleinement dans une commande de tableaux profanes : Antiope, Danaé, Io, Léda, qui furent ses derniers chefs-d'œuvre.

16. (reproduit pl. 24.)

JUDITH ET LA SERVANTE.

Bois, 27 × 20.

Vers 1513.

Hist. : Ancienne collection Fairfax-Murray (1892). — Découvert et acquis par W. Bode sur les fonds du legs Sengenwald.

Bibl. : Ch. LOESER, *Arch. del Arte*, N. S. II, p. 284. — A. VENTURI, *La Galleria Crespi in Milano*, 1900, p. 3 à 16. — G. GRONAU, *Correggio, Klassiker der Kunst*, 1907, p. XVIII, pl. 3. — *Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg*, 1912, n° 274. — O. HAGEN, *Correggio Apocryphen*, 1915, p. 190. — E. van BERCHEN, *Malerei der Renaissance in Italien*, 1927, p. 248-261. — C. RICCI, *Correggio, édition italienne*, 1930, p. 25, 26. — *Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, Catalogue des peintures anciennes*, 1938, n° 257, p. 147, repr. — P. BIANCONI, *Correggio*, Milan, 1953, p. 49. — G. ISARLO, *Les Indépendants*, 1956, p. 98, rep, pl. 29.

Exp. : Parme, Mostra del Correggio, 1935, n° 27. — Zurich, Kunsthau Unbekannte Schönheit, 1956, n° 5.

C. Ricci considère ce panneau comme une œuvre de jeunesse et le date de 1513 en notant le premier essai d'éclairage artificiel chez l'artiste.

STRASBOURG, MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Adam ELSHEIMER.

Frankfurt, vers 1574 — Rome, 1610.

La date de sa naissance n'est pas très précise; on peut la situer entre 1574 et 1578. On sait qu'il partit assez jeune pour Rome, mais qu'il se trouvait à Venise avant 1600, exécutant, sur cuivre, de petits paysages à la façon d'un miniaturiste. Admirateur du Caravage, il fut frappé par son clair-obscur et peignit ainsi de très beaux tableaux nocturnes débordant d'imagination. Elsheimer fut en relations suivies avec Saraceni et Gentileschi et eut Lastman comme élève; Rembrandt dut connaître son œuvre.

17.

LE BON SAMARITAIN.

Cuivre, 21 x 26.

Monogrammé en bas et à droite.

Bibl. : Catal. Villot, 1852, n° 160. — Catal. Demonts, 1922, n° 2711. — L. RÉAU, *La peinture du Musée du Louvre: Ecole allemande*. Paris, 1929, p. 28, pl. 32. — W. DROST, *Adam Elsheimer*, Potsdam 1933 p. 84. — H. WEIZSACKER, *Adam Elsheimer der Maler von Frankfurt*, Berlin, 1936, p. 131, p. 63.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE

Lucas van GASSEL.

Helmout, vers 1480 — vers 1555.

Cet artiste résida surtout à Bruxelles; il peignit des paysages; ses œuvres sont extrêmement rares. Sa manière rappelle celle de Met de Bles et de Patinir.

18.

PAYSAGE.

Bois, 50 x 64.

1529. Monogrammé, daté en bas et à droite : L. a. 1529.

Hist. : Ancienne collection du Marquis de Castro Serna (Madrid).

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

MADRID. M. V. LOPEZ DE CEBALLOS Y ULLOA

EL GRECO.

Crète, 1541 — Tolède, 1614.

Après avoir passé quelques années en Grèce et notamment en Crète, Domenico Theotocopoulos vint à Venise travailler dans l'atelier du Titien (avant 1565). Quatre ans après, il se rendit à Rome, mais s'arrêta à Parme, où il fut l'hôte du cardinal Alexandre Farnèse et de Fulvio Orsini, qui le prirent sous leur protection. L'Espagne l'attira : Tolède le subjuguait, on mentionne sa venue en 1577, et, depuis cette date, il ne cessa de travailler pour les couvents et églises de la région. Le Greco devint célèbre par l'Enterrement du comte d'Orgaz ; Philippe II lui commanda pour l'Escorial le Martyre de saint Maurice. Dans la dernière période de sa vie, l'artiste se laissera aller à un plus grand lyrisme et à une plus grande imagination, tout en n'oubliant pas les leçons des maîtres italiens, et en particulier des maniéristes, dont il subit incontestablement l'influence.

19.

L'APPARITION DU CHRIST RESSUSCITÉ À LA VIERGE.

Toile, 141 x 95.

Vers 1580.

Hist. : Provient de la paroisse San Vicente à Tolède.

Bibl. : M. COSSIO, *El Greco*, Madrid, 1908, I, n° 259 à 365, pl. 52 bis. — A. L. MAYER, *El Greco*, Munich, 1920, n° 47. — GOMEZ MORENO, *La despedida de Cristo y la Virgen*, *Archivo español de arte y arqueología*, Madrid, 1927, n° 7, fig. 91-92. — LEGENDRE-HARTMANN, *El Greco*, Paris, 1937, n° 168. — *Guía del Museo de San Vicente*, Tolède, n° 1. — J. CAMON AZNAR, *Domenico Greco*, Madrid, 1950, p. 1368, n° 251. — SOCHNER, HALLBOR, *Greco in Spain*, *Münchener, Jahr buch der bildenden Kunst*, München, 1957, VIII, p. 140.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Cette œuvre fut exécutée spécialement par l'artiste pour la paroisse San Vicente, à Tolède.

TOLÈDE. MUSÉE SAN VICENTE

Johannes HERTZ.

Nuremberg, 1599-1635.

Fils du peintre et joaillier Georges Hertz, l'artiste fut un excellent miniaturiste, il passa toute sa vie à Nuremberg, où il fut nommé maître en 1627.

20. (reproduit pl. 31.)

SAINT JEAN-BAPTISTE.

Bois, 93 x 92.

1627. Signé, daté, en bas et à gauche : JOHANNES HERTZ. ANNO 1627.

Hist. : Provient du château de Nuremberg (1801).

Bibl. : J. G. DOFFELMAYR, *Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstler, Nürnberg, 1730, p. 222.* — C. G. V. MURR, *Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten der H. R. Reichsfreyen Stadt Nürnberg, Nürnberg, 1778-1801.* — *Mitteilungen*, 1809, p. 134. — F. J. LIFOWSKY, *Baierrisches Künstlerlexikon, München, 1810, p. 118.* — THIEME-BECKER, *Allgemeines Lexikon, Leipzig, 1923, t. XVI, p. 567.* — ZIMMERMANN, *Katalog der Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum zur Nürnberg, Nürnberg, 1924, p. 23, n° 434.* — E. LUTZE, *Malerei des deutschen Barock und Rokoko, Bilderbücher des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg, 1934, p. 9.*

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Hertz présenta ce panneau en vue de son admission « à la profession de peintre ». Dans le répertoire de Jan Hauer, où sont énumérés les peintres de Nuremberg et leurs apprentis, l'œuvre figure avec l'indication suivante : « un buste de saint Jean l'Evangéliste peint dans la nuit ».

NUREMBERG. MUSÉE NATIONAL GERMANIQUE

Jan Joet von KALKAR (Attribué à).

Clèves, 1460-1519.

21. (reproduit pl. 5.)

L'ARRESTATION DU CHRIST.

Bois, 173 x 129.

Hist. : Entré au Musée de Dijon en 1954.

Bibl. : P. QUARRÉ, *Un panneau aux armes de Philippe de Clèves, Commission des Antiquaires de la Côte d'Or, Dijon, 1959.*

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Le tableau porte des armoiries de Philippe de Clèves. L'effet d'éclairage nocturne fut introduit dans la peinture des Pays-Bas par Gérard de Saint-Jean et retrouvé à Cologne par von Kalkar.

DIJON. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Hans Hug KLUBER.

Bâle, 1535/1536-1578.

22.

ADORATION DES BERGERS.

Bois, 62 x 44.

1562. Signé, daté, en bas et à gauche : H. KLUBER, 1562.

Hist. : Don du professeur Johann Jacob Thurneysen-Iselin (1797).

Bibl. : *Catalogue du Musée de Bâle*, Bâle, 1946, p. 52.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

BALE. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

LAMBERT LOMBARD (Ecole de).

Allemagne, première moitié du xvi^e siècle.

23. (reproduit pl. 3.)

ADORATION DES BERGERS.

Bois, 87 x 65.

Hist. : Don de Mgr G. W. Van Heukelum au Musée archiépiscopal.

Bibl. : F. WINKLER, *Die Altniederländische Malerei*, 1924, p. 292. — *Catalogue des tableaux du Musée archiépiscopal*, Utrecht, 1948, p. 36-37.

Exp. : Utrecht, La Vierge dans l'Art, 1957, n° 89.

UTRECHT. MUSÉE ARCHIÉPISCOPAL

Lucas de LEYDE.

1489-1494 (?) — 1533.

Lucas de Leyde, peintre, graveur et dessinateur de vitraux, serait né à Leyde et aurait eu pour maîtres son père Huygh Jacobsz et Cornelis Engelbrecht. Il fut inscrit par deux fois dans la Gilde des arquebusiers de Leyde, réservée aux notables de la-Ville (1515 et 1519). Dürer qui le cite dans son Journal de voyage, l'aurait rencontré à Anvers vers 1521. Malgré la brièveté de sa vie, Lucas de Leyde laissa une œuvre suffisamment importante pour juger de son talent, qui, tout en annonçant Rembrandt, préparait le xvi^e siècle.

24. (reproduit pl. 28.)

NATIVITÉ.

Bois, 44 x 58.

Vers 1511.

Hist.: Ancienne collection Kleinberger. — Offert par ce dernier au Louvre (1925).

Bibl.: L. DEMONTS, *Une Nativité de Lucas de Leyde donnée au Musée du Louvre, Beaux-Arts*, 1925, p. 321-323. — E. MICHEL, *De quelques récentes acquisitions au Musée du Louvre, Revue d'Art, Anvers*, t. XXVII, 1926, p. 97-101, repr. — L. J. H., *A propos du nouveau Lucas de Leyde du Musée du Louvre, Revue d'Art, Anvers*, t. XXVIII, sept. 1926, p. 62-65. — E. MICHEL, *Chroniques d'Art, Musées, Paris : Le Louvre, Revue d'Art, Anvers*, t. XXIX, 1928, p. 43-44. — C. H. COLLINS-BAKER, *The Louvre Nativity by Lucas van Leyden, Burlington Magazine, London*, 1928, t. III, p. 92. — K. ERDMANN, *Lucas von Leyden's Nativity in the Louvre, Burlington Magazine, London* 1929, t. LIV, p. 341. — G. J. HOOGWERFF, *De Noord-Nederlandsche Schilderkunst, La Haye*, t. III, 1939, p. 398-402, repr. p. 214. — J. van RIJCKEN ALTEA, *Aerigen de Leyden, Oud Holland*, 1939, p. 17-25; 74-87; 129-138. — A. MICHEL, *Catalogue raisonné des peintures du Musée du Louvre : Peintures flamandes du XV^e au XVI^e siècle, Paris*, 1953, p. 157, n° 4111, fig. 94.

Il existe trois répliques de cette œuvre : une au Musée de l'Ermitage, à Leningrad; l'autre, à celui de Cologne, et la troisième, dans une collection particulière à Anvers. Effet assez rare d'éclairage nocturne introduit par Gérard de Saint-Jean dans la peinture des Pays-Bas; on peut remarquer plusieurs sources de lumière dans ce panneau : autour de l'Enfant Jésus et du visage de la Vierge.

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE

Lorenzo LOTTO

Venise, vers 1480 — Loreto, 1556.

Lorenzo Lotto vécut à Venise, mais travailla également à Bergame et à Trévise. La magnifique exposition Lotto, organisée à Venise en 1953, permit de suivre l'évolution de sa carrière dans de nombreuses toiles dispersées entre les musées du monde entier et les églises. D'une œuvre à l'autre, son style diffère et étonne parfois. De multiples influences traversent son art : Giorgione, Vinci, Corrége.

25.

BAPTÊME DU CHRIST.

Toile, 170 × 135.

Vers 1554.

Hist.: Provient de la chapelle consacrée à Saint Joseph dans la basilique de Lorette.

Bibl.: A. RICCI, *Memorie storiche arti e degli artisti della Marca di Ancona, Macerata*, 1834, vol. II, p. 94. — A. VENTURI, *Libro dei Conti di Lorenzo Lotto, Gallerie Nazionali Italiane*, 1885. — B. BERENSON, *Lorenzo Lotto*,

London, 1905. — L. SERRA, *La Pinacoteca civica di Ancona*, *Bollettino d'arte*, Roma, 1920. — L. SERRA, *Catalogo del Museo della Santa Casa di Loreto*, Loreto, s. d., p. 6. — A. VENTURI, *Storia dell'Arte italiana*, Milano, 1929, vol. IX [4], p. 116. — B. BERENSON, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 309. — L. SERRA, *Le Gallerie comunali delle Marche*, Roma. — *Inventario degli oggetti d'arte delle Province di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma, 1936. — U. GALETTI, E. CAMESASCA, *Enciclopedia della pittura italiana*, Roma, 1951, p. 1426. — P. BIANCONI, *Tutta la pittura di Lorenzo Lotto*, Milano, 1955, p. 69, n° 201, repr. — A. BANTI, *Lorenzo Lotto*, Firenze, 1955, p. 94, n° 140. — B. BERENSON, *Lotto*, Milano, 1955, p. 173.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

LORETO. PALAIS APOSTOLIQUE

Bernardino LUINI.

Luini, vers 1475-1532.

On ne possède que très peu de renseignements sur la vie de cet artiste, mais on sait qu'il fut l'un des élèves préférés de Léonard de Vinci. Son activité se situe entre 1507 et 1532; période pendant laquelle il dut peindre ses célèbres madones, dont les plus belles sont, assurément, ses Vierges au visage suave, ses jeunes femmes au corps souple, conservées entre le Musée du Louvre et la Pinacothèque de la Brera. Il ne négligea pas pour cela les scènes mythologiques, où il sut atteindre la perfection dans l'Histoire de Moïse.

26.

LE SONGE DE JOSEPH.

Fresque transposée, 124 x 162.

Hist. : Provient de l'église S. Maria della Pace, à Milan. — Transportée à la Pinacothèque de la Brera de 1808 à 1875.

Bibl. : B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 317, n° 296. — U. GALETTI, E. CAMESASCA, *Enciclopedia della Pittura italiana*, Milano, 1951, p. 1468. — *Catalogo della Pinacoteca di Brera, 1950-1951*, p. 63, n° 296.

Ces fresques, transposées entre 1808 à 1875, furent mises en place par l'historien Corrado Ricci alors directeur de la Brera en 1903; à cet effet, il fit reconstruire au Musée une chapelle pour les accueillir.

MILAN. PINACOTHÈQUE DE LA BRERA

LE MAÎTRE DE 1498 (Ecole allemande).

27. (reproduit pl. 4.)

LE CHRIST AU JARDIN DES OLIVIERS.

Bois, 110 x 77.

Hist. : Provient de l'église Sainte-Catherine de Nuremberg.

Bibl. : H. THOME, *Die Malerschule von Nürnberg im 14. und 15. Jahrhundert*, Frankfurt, a. M., 1881, S. 176. — E. ABRAHAM, *Nürnberger Malerei der 2. Hälfte des 15. Jh.*, Strassburg, 1912, S. 213. — M. WEINBERGER, *Nürnberger Malerei an der Wende zur Renaissance und die Anfänge der Dürer-Schule*, Strassburg, 1921, S. 87. — Walter FRIES, *Kirche und Kloster zu St Katharina in Nürnberg*, in *Mitteilungen des Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg*, Heft, 25, Nürnberg, 1924, n. 105. — Alfred STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, Band 9, S. 93.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

NUREMBERG. MUSÉE NATIONAL GERMANIQUE

LE MAITRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE.

Fin ^{xv} siècle.

Ainsi nommé d'après un cycle de tableaux peints entre 1480 et 1500 illustrant la Légende de sainte Ursule. Cet artiste anonyme avait un sens particulièrement aigu des nuances de la lumière, jusque dans l'expression spirituelle.

28. (reproduit pl. 7.)

SAINTE URSULE ET LES ANGES.

Toile, 123 x 114.

Entre 1495 et 1500.

Hist. : Provient probablement du Couvent des Macchabées (Cologne) avant de passer dans la collection Nelles.

Bibl. : C. ALDENHOVEN, *Geschichte der Kölner Malerschule*, Lübeck, 1902, p. 301. — H. BROCKMANN, *Die Spätzeit der Kölner Malerschule*, Bonn, 1924, p. 137, n° 30. — H. REINERS, *Die Kölner Malerschule*, Bonn, 1925, p. 216, pl. XLII. — A. STANGE, *Deutsche Malerei der Gotik*, München-Berlin, 1952, pl. V, p. 95, repr.

Exp. : Philadelphie, Cleveland, Chicago, New York, Boston, Pittsburg, 1936-1937, n° 52-53. — Bruxelles, Amsterdam, Trésors du Moyen Âge allemand, 1949. — Paris, Orangerie des Tuileries, Des Maîtres de Cologne à Albert Dürer, 1950, n° 32. — Paris, Orangerie des Tuileries, Chefs-d'œuvre du Musée de Cologne, 1955, n° 19.

Cette toile fait partie de la série de dix-huit scènes de la *Légende de sainte Ursule*, dont deux se trouvent au Musée du Louvre, deux à celui de Nuremberg et deux autres au Musée de Cologne.

COLOGNE. WALLRAF RICHARTZ MUSEUM

LE MAÎTRE DE « LA MORT DE LA VIERGE » D'AMSTERDAM.

Maître néerlandais vers 1480-1500.

29.

LA RÉSURRECTION.

Bois, 53 x 65.

Hist. : Ancienne collection Della Faye de Waerloos (Anvers). — Hoogendijk.
— Acquis par le Musée en 1901.

Bibl. : M. J. FRIEDLANDER, *Die Altniederländische Malerei*. Leyde, 1934, t. X,
p. 117 et 138. — *Hoogewerff-Noord, Nederlandse Schilder Kunst*, t. I,
p. 526.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Il existe seulement dix œuvres de ce maître, dont les plus connues sont le triptyque de l'Adoration des Rois mages, conservé au Musée de Hambourg, le Christ au Jardin des Oliviers, au Musée de Philadelphie, ainsi qu'une Ascension (Musée d'Anvers).

AMSTERDAM. RIJKSMUSEUM

LE MONOGRAMMISTE DE BRUNSWICK.

Deuxième moitié du xvi^e siècle.

30.

LE SACRIFICE D'ABRAHAM.

Bois, 40 x 30.

Vers 1540-1560.

Hist. : Provenance inconnue.

Bibl. : S. BERGMANS, *Note complémentaire à l'étude de Van Hemessen, Van Amstel et du Monogrammiste de Brunswick* (à paraître dans la *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'Art* [Bruxelles] au moment où nous mettons sous presse).

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Le Musée du Louvre possède un tableau semblable classé comme van Hemessen ou van Amstel. D'après l'étude approfondie que semble en avoir fait Mme Simone Bergmans, le tableau du Louvre serait la réplique de celui-ci et ne devrait pas être attribué à ces derniers peintres, mais au Monogrammiste de Brunswick.

FRANCE. COLLECTION PARTICULIÈRE

Josse de MOMPER.

Anvers, 1564-1635.

Elève de son père Bartholomeus de Momper, Josse II fut essentiellement un peintre de paysage, en demeurant fidèle à la tradition bruegelienne. Malheureusement, on connaît très peu de tableaux signés et datés. En 1581 il fut reçu grand maître de la Guilde de Saint-Luc, et nommé doyen en 1611.

31.

PAYSAGE D'HIVER AVEC FIGURES.

Bois, 40 × 52.

Hist. : Ancienne collection de M. de Silguy. — Légué à la Ville de Quimper par ce dernier (1864).

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

QUIMPER. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

32.

PAYSAGE MONTAGNEUX.

Bois, 55 × 88.

Bibl. : M. J. FRIEDLANDER, *La Collection Dr H. Wetzlar*, Amsterdam, 1952 n° 63.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

33. (reproduit pl. 47.)

PAYSAGE D'HIVER.

Bois, 53 × 88.

Hist. : Ancienne collection W. C. Smidt van Gelder. — Provient de la vente Fred Muller (Amsterdam, 25 nov. 1958).

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

L'œuvre est signée J. Brueghel, mais il est possible qu'il n'ait peint que les personnages.

HOLLANDE. COLLECTION PARTICULIÈRE

Gillis MOSTAERT.

Anvers, 1534-1598.

Fils d'un peintre en bâtiment qui l'emmena très jeune à Anvers, Gillis Mostaert fut l'élève de Jan Mandyn (1550); quatre ans plus tard, il était reçu maître de cette ville en même temps que son frère Franz. Les œuvres connues de cet artiste sont extrêmement rares.

34.

SCÈNE DE GUERRE ET D'INCENDIE.

Bois, 42 x 63.

1569. Monogrammé, daté en bas et à droite : 1569 (à la suite du monogramme).

Hist. : Attribué au Musée du Louvre en 1950 par l'Office des biens privés (Ministère des Affaires étrangères).

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE

Girolamo MUZIANO.

Brescia, 1528 — Rome, 1592.

Il fit ses premières études avec Girolamo Romanino et Vasari Mosciano avant de se rendre à Venise, où il fut très impressionné par les œuvres de Giorgione et du Titien. En 1548, Muziano vint s'installer à Rome en compagnie de Zuccaro; sa chance fut d'être remarqué par Grégoire XIII, qui lui demanda sa collaboration pour la décoration de la chapelle; par la suite, le souverain Pontife le nomma surintendant des travaux du Vatican. Le cardinal Farnèse et le cardinal d'Este le prièrent de décorer leur villa à Tivoli, où il prit comme compagnon Zuccaro. Fondateur de l'Académie Saint Luc à Rome, Muziano laissa sa fortune à cette institution.

35.

SAINT JÉRÔME.

Toile, 147 x 98.

Hist. : Proviendrait de l'église détruite de Sainte-Marthe. — Appartements pontificaux de Castelgandolfo. — Entré à la Pinacothèque (1932).

Bibl. : Guida della Pinacoteca Vaticana, Città del Vaticano, 1933, p. 179, n° 367.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

CITÉ DU VATICAN. PINACOTHÈQUE

Francesco DI STEFANO, dit PESELLINO.

Florence (?), vers 1422-1457.

A la mort de son père, Stefano Francesco Pesellino prit la direction de l'atelier paternel. Il forma quelques élèves après avoir subi lui-même l'influence de son ami Fra Filippo Lippi.

36.

SAINT FRANÇOIS RECEVANT LES STIGMATES.

37.

SAINT COSME ET SAINT DAMIEN.

Bois, 29 x 45.

Hist. : Proviennent de la chapelle du Noviciat de Santa Croce (Florence). — Entrés au Musée sous Napoléon I^{er}.

Bibl. : W. WEISBACH, *Pesellino*, Berlin, 1901, p. 30, pl. 3 et 4. — A. VENTURI, *Storia dell'arte*, Milan, 1901, t. VII, p. 390-394, pl. 217. — HAUTECEUR, *La peinture au Musée du Louvre, Catalogue de l'Ecole italienne*, Paris, 1926, n° 1414. — HAUTECEUR, *La peinture au Musée du Louvre : Ecole italienne*, Paris, 1929, p. 39-40, pl. 34. — VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, La Haye, 1930, t. X, p. 486-490, fig. 292-294. — B. BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance*, London, 1932, p. 443.

Exp. : Paris, Petit Palais, *L'Art italien de Cimabué à Tiepolo*, 1935, n° 354-355. Fragments de la prédelle d'un tableau d'autel exécuté par Fra Filippo Lippi. Elle comprend cinq panneaux dont les trois autres sont conservés au Musée des Offices à Florence.

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE

Gerard de SAINT-JEAN.

Vers 1455/1460 (?) — 1485/1488 (?)

Plusieurs historiens se sont penchés sur la vie de cet artiste qui mourut très jeune, d'après les anciennes sources littéraires. Il aurait vécu à Haarlem, au Couvent des Chevaliers de Saint-Jean.

38. (reproduit pl. 2.)

LA NATIVITÉ.

Bois, 45 x 31.

Hist. : Provient du Monastère de Pedralbes (Barcelone).

Bibl. : J. DESTÉE, *Hugo Van der Goes*, Bruxelles 1914, n° 98. — M. J. FRIEDLANDER, *Die Altniederländische Malerei*, Berlin, 1927, t. V, p. 31 et 131, n° 1. — *Burlington Magazine*, London, 1937, t. LXX, p. 89. — G. J. HOOGWERFF, *De Noord Nederlandsche Schilderkunst*, La Haye, 1937, t. II, p. 176. — M. DAVIES, *National Galleries Catalogue*, London, 1945, p. 37. — E. PANOFKY, *Early netherlandisch Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, 1953, 2 vol., p. 333-334.

Exp. : Bruges, Musée Communal. — Madrid, Amigos del Arte, *L'Art flamand dans les collections espagnoles*, 1958, p. 50, n° 22.

Il est intéressant de rapprocher ce panneau de celui de la National Gallery à Londres, ayant le même sujet.

BARCELONE. MUSÉE DIOCÉSAIN

Bartolomeo SCHEDONI.

Modène, 1578 — Parme, 1615.

Peintre formé à l'école des maîtres maniéristes de l'Emilie, il subit l'influence d'un artiste tel que Parmesan. En 1597, on le trouve à Parme, où, au contact de l'art des Carrache, il s'intéresse au luminisme et au côté naturaliste, sans négliger toutefois l'attraction d'un artiste tel que le Corrège. Il eut la chance d'être nommé par le duc Ranuccio de Parme peintre de la Cour, où il fut comblé de faveurs. La plus grande partie de son œuvre est conservée dans les musées de Parme.

39.

LA SAINTE FAMILLE.

Bois, 28 x 22.

Hist. : Provenance inconnue.

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

ITALIE. COLLECTION PARTICULIERE.

Jan van SCOREL.

Alkmaar, 1495 — Utrecht, 1562.

Jan van Scorel naquit près d'Alkmaar, au village de Schoorel; fils naturel, il fut légitimé par Charles Quint, puis recueilli par la famille van Nijenborgh, avant d'entrer en apprentissage chez Cornelis Buys le Vieux, à Alkmaar, et dans l'atelier de Jacob Cornelisz, à Amsterdam. On pense que van Scorel travailla avec Gossaert aux environs de 1517-1519 à Utrecht, puis avec von Kalkar à Haarlem; à cette époque l'artiste se rendit à Nuremberg, où il rencontra Dürer. Il fut un des premiers maîtres hollandais qui accomplit le voyage d'Italie. De retour à Venise, en 1541, le pape Adrien VI, originaire d'Utrecht, le nomma intendant des collections du Belvédère; après la mort du pontife, l'artiste quitta l'Italie et vint s'installer définitivement à Utrecht. Il eut pour élèves Antonio Moro et Martin van Heemskerck.

40. (reproduit pl. 6.)

LA SAINTE FAMILLE DANS UN PALAIS.

Bois, 80 x 62.

Hist. : Ancienne collection P. Cassimer (Berlin). — Titje (Amsterdam).

Bibl. : M. J. FRIEDLANDER, *Die Altniederländische Malerei*, Leyden, 1935, vol. XII, p. 203, n° 336.

Exp. : Zurich, Kunsthhaus, *Unbekannte Schönheit*, 1956, n° 232.

HOLLANDE. COLLECTION PARTICULIERE

ANONYME ALSACIEN.

Fin ^{xv} siècle.

41-42.

VOLETS D'UN TRIPTYQUE :

VOLET GAUCHE : *Le baptême du Christ dans le Jourdain et la Vierge et l'Enfant entourés de Saints.*

A l'intérieur : *Naissance et décollation de saint Jean-Baptiste. Le festin d'Hérode.*

VOLET DROIT : *Saint Jean à Patmos et Martyre de Saint Jean l'Évangéliste.*

A l'intérieur : *Saint Georges tuant le Dragon et Le Christ entre Saint Jean et les Saintes Femmes.*

Bois, 133 × 100.

Hist. : Provient du Couvent d'Unterlinden, à Colmar.

Bibl. : H. FLEURENT, *Une chambre d'accouchée en Alsace au Moyen Age, d'après un tableau au Musée de Colmar*, *Gazette de la Sage-Femme*, Strasbourg, 1928, p. 145-148. — J. H. WALTZ, *Le Musée d'Unterlinden, à Colmar, Guide suivi du catalogue des œuvres d'art exposées à la Chapelle*, Colmar, 1951, p. 67-68.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Ces panneaux donnent de curieux détails sur l'ameublement d'un intérieur bourgeois au ^{xv} siècle. La scène du Christ en croix entre saint Jean et les Saintes Femmes permet de faire un rapprochement entre les costumes de ces personnages et ceux du retable d'Isenheim.

COLMAR. MUSÉE D'UNTERLINDEN

ANONYME CATALAN.

Deuxième moitié du ^{xv} siècle.

43. (reproduit pl. 1.)

RETABLE DE SAINT CYPRIEN.

Bois, 285 × 215.

Hist. : Ancienne collection Muntadas (Barcelone). — Acquis par la Ville de Barcelone aux héritiers (1956).

Bibl. : *La Collection Muntadas*, Barcelone, 1931, p. 138-140, n° 79. — Ch. R. POST, *An history of Spanish Painting*, Cambridge, 1938, vol. 3, p. 503. — *Collection Mathias Muntadas, Catalogue*, Barcelone, 1957, p. 10, n° 18-19.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

BARCELONE. MUSÉES D'ART DE CATALOGNE

ANONYME DES PAYS-BAS MÉRIDIONAUX.

xv^e siècle.

44.

LA CÈNE.

Bois, 76 x 101.

Hist. : Don du Docteur P.-J. H. Cuypers au Musée archiépiscopal.

Bibl. : G. J. HOOGEWERFF, *De Noord Nederlandsche Schilderkunst*, 1936, t. I, p. 511, repr. — *Catalogue des tableaux du Musée archiépiscopal*, Utrecht, 1948, p. 141-142.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

UTRECHT. MUSÉE ARCHIÉPISCOPAL

XVII^e SIÈCLE

Gioacchino ASSERETO.

Gênes, 1600-1649.

Elève de Borzone et d'Andrea Ansaldi, Assereto passa sa vie à Gênes à l'exception d'un voyage à Rome en 1639. Influencé par Cerano et par Le Caravage, l'œuvre de cet artiste est assez voisine de celle de Strozzi.

45. (reproduit pl. 33.)

L'ADORATION DES BERGERS.

Toile, 192 x 95.

Hist. : Provient d'une collection particulière de Gênes.

Bibl. : G. DELOGU, *Quattro dipinti inediti dell'Assereto*, *Pinacotheca*, janv. 1929, p. 216. — V. STRAENO, *L'Arte in Liguria*, Torino, 1939, p. 201.

Exp. : Gênes, *La Madonna nell'Arte in Liguria*, 1952, n° 51. — Gênes, Luca Cambiaso, 1956, n° 74.

46.

LA VIERGE, L'ENFANT ET SAINT CHRISTOPHE.

Toile, 147 x 108.

Hist. : Provient d'une collection privée de Berlin.

Bibl. : R. LONGHI, *E Ancora dell'Assereto*, *Pinacotheca*, janv. 1929, p. 221.

Exp. : Gênes, *Mostra dei pittori Genovesi del Seicento e del Settecento*, 1938, n° 43. — Gênes, *La Madonna nell'arte in Liguria*, 1952, n° 50.

GÊNES. M. ALESSANDRO BASEVI

Evaristo BASCHENIS.

Bergame, vers 1617-1677.

La vie de cet artiste nous est peu connue; quelques historiens, dont Tassi dans la *Vie des peintres* de Bergame, situent sa naissance vers 1617, tandis que le professeur Longhi, dans le catalogue des *Peintres de la Réalité* en Lombardie, le fait naître dix ans plus tôt. Prêtre de son état, Baschenis n'exécuta aucune peinture religieuse et se spécialisa dans l'art de la nature morte; il avait la passion des instruments de musique.

47.

L'ENFANT AUX SUCRERIES.

Toile, 53 x 72.

Hist.: Provient d'une collection de Bergame.

Bibl.: M. BIANCALE, *Evaristo Baschenis Bergamasco dipintore degli antichi liuti italiani*, *L'Arte*, 1912, p. 325 et 344. — L. ANGELINI, *I Baschenis*, Bergamo, 1946, pl. XXIX.

Exp.: Rome, Palazzo Venezia, Capolavori Pittura Veneziana, 1945. — Milan, Palazzo Reale, Pittori Realta Lombarda, 1953, n° 54.

En dehors des natures mortes, on connaît très peu de portraits de cet artiste, dont l'œuvre présentée est un des rares exemples.

BERGAME. M. LE COMTE GUIDO SUARDI

48.

NATURE MORTE AUX INSTRUMENTS DE MUSIQUE.

Toile, 94 x 117.

Hist.: Acquis en 1939 d'une galerie privée.

Bibl.: *Catalogue du Wallraf Richartz Museum*, Köln, 1957, p. 48, n° 2614.

Exp.: Duren, Léopold Hoesch Museum, Recklinghausen, Festival de Ruhr 1954. — Paris, Orangerie des Tuileries, Chefs-d'œuvre du Musée de Cologne, 1955, n° 48.

A remarquer les différentes sources de lumière qui illuminent ce tableau, ainsi que la transparence de la flamme de la bougie à travers la tenture.

COLOGNE. WALLRAFF RICHARTZ MUSEUM

Nicolas BERCHEM.

Haarlem 1620 — Amsterdam, 1683.

Son premier maître fut son père, Pieter Claez, peintre de natures mortes; il devint ensuite l'élève de Jan Wills. En Italie, Berchem prit le goût de l'esquisse et de l'étude d'après nature; il rapporta de nombreux carnets, qui lui servirent à son retour à Haarlem où il s'établit, puis à Amsterdam. Il se spécialisa dans le paysage, exécuta de nombreuses pastorales et sut rendre, avec beaucoup d'habileté, les effets de lumière. L'artiste travailla en collaboration avec Hobbema, Ruysdaël, Moucheron, et forma de nombreux élèves, parmi lesquels on peut citer Karel Du Jardin I, van Huysum et Pieter du Hoogh.

49.

LA FEMME ET LE DRAGON DE L'APOCALYPSE.

Toile, 113 x 90.

1675. Signé, daté, en bas et à droite : BERCHEM, 1675.

Hist. : Provenance inconnue.

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

BELGIQUE. COLLECTION PARTICULIÈRE

Abraham BLOEMAERT.

Gorinchem, 1564 — Utrecht, 1651.

Fils d'un sculpteur, Bloemaert eut pour maître, à Utrecht, Splinter, et J. de Beer. A l'âge de seize ans, il vint à Paris, où il demeura trois ans; il travailla avec J. Bassot et Franken, mais, à travers Honthorst, Bloemaert subit l'influence des idées caravagesques; il forma de nombreux élèves, s'installa à Utrecht, où il devint inspecteur de la Gilde de cette cité (1612).

50.

LA FUIE EN ÉGYPTÉ.

Toile, 112 x 160.

Vers 1605.

Hist. : Provient de la collection M. J. J. M. Chabot. — Entré au Centraal Museum en 1927. — Acquis définitivement en 1943.

Bibl. : *Catalogue du Centraal Museum, Utrecht, 1933*, n° 16, repr. pl. 11. — *Catalogue Centraal Museum, Utrecht, 1952*, n° 23, repr. pl. 24. — E. R. MEYER, *Een Landschap met de Prediking van Johannes de Doper door Abraham Bloemaert, Bulletin Rijksmuseum, 1953*, n° 3-4, p. 74 et 75. — G. HOOGWERF, *Het landschap van Bosch tot Rubens, 1954*, p. 112. — J. LEYMARIE, *La Peinture hollandaise, Genève, 1956*, p. 66.

Exp. : Amsterdam, Rijksmuseum, Rembrandt, 1946-1947, n° 4.

UTRECHT. CENTRAAL MUSEUM

51. (reproduit pl. 41.)

LE JOUEUR DE FLUTE.

Toile, 69 x 57.

1621. Signé, daté, en haut et à droite : A. BLOEMAERT, 1621.

Hist. : Acquis à Berlin (1928).

Bibl. : *Catalogue Centraal Museum, 1933*, n° 11. — A. VON SCHNEIDER, *Caravaggio und die Niederländer, 1933*, p. 53 et 131, repr. 28-a. — *Catalogue Centraal Museum, Utrecht, 1952*, n° 17, pl. 22. — J. R. JONSON, *Gerrit van Honthorst, A discussion of his position in Dutch Art, 1956*, p. 63-64. — J. LEYMARIE, *La peinture hollandaise, Genève, 1956*, p. 66.

Exp. : Utrecht, Centraal Museum, Caravaggio en de Nederlanden, 1952, n° 14.
— Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 1952, n° 14.

UTRECHT. CENTRAAL MUSEUM

Reyer Jacob van BLOMMENDAEL.

(?) — Haarlem, 1675.

On ne sait à peu près rien de cet artiste, sinon qu'il entra dans la Gilde de Haarlem en 1662 et qu'il fut enterré dans cette ville le 23 novembre 1675. Vingt ans après sa mort, une de ses œuvres était mentionnée dans une vente à Amsterdam.

52.

LE CHRIST ET LES APOTRES.

Toile, 87 × 109.

Signé, en bas et à gauche : R. V. BLOMMENDAËL.

Hist. : Provient d'une vente à Munich (1939).

Bibl. : *Alte Pinakothek München, Kurzes Verzeichnis der Bilder, Amtliche Ausgabe*, 1957, p. 14, n° 10749.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

MUNICH. PINACOTHÈQUE

Paulus BOR.

(?) — Amersfoort, 1669.

On ne sait pas grand chose de la vie de cet artiste, sinon qu'il travaillait dans un château près de La Haye en 1638 et qu'en 1655 il était reçu dans la Gilde d'Amersfoort; son style est proche de celui de Rembrandt

53. (reproduit pl. 9.)

DESCENTE DE CROIX.

Toile, 189 × 150.

Vers 1630-1638.

Hist. : Acquis à Utrecht pour le Musée (1939).

Bibl. : W. BERNT, *Die Niederländischen Maler des 17. Jahrhunderts*, 1948, t. I, n° 106, repr. — *Catalogue Centraal Museum, Utrecht*, 1952, n° 43.

Exp. : Utrecht, Centraal Museum, Caravaggio en de Nederlanden, 1952, n° 18.
— Anvers Koninklijk Museum voor Schone Kunten, 1952, n° 18, repr. pl. 11.

UTRECHT. CENTRAAL MUSEUM

Jan BOTH.

Utrecht, 1618-1652.

Elève de son père, peintre verrier, Jan Both travailla sous la direction de Abraham Bloemaert avec son frère Andries. Ils voyagèrent ensemble en Italie et rencontrèrent Poussin, Claude Lorrain, Elsheimer, mais Abraham ne se lassa pas de reproduire et de peindre les paysages italiens qui s'offraient à ses yeux. Après la mort de son frère, il revint à Utrecht et entra dans la Gilde de cette ville (1649). Il prit le surnom de « Both d'Italie ».

54.

PAYSAGE ITALIEN.

Toile, 117 x 103.

Hist.: Acquis à Amsterdam (1729).

Bibl.: HOFSTEDE DE GROOT, *Hollandische malerei des XVII Jahrhunderts*, 1926, t. IX, n° 134. — *Catalogue Centraal Museum, Utrecht*, 1933, n° 34, pl. 54. — *Catalogue Centraal Museum, Utrecht*, 1952, n° 72, repr. pl. 72.

Exp.: Varsovie, Musée National, *Le Paysage hollandais au XVII^e siècle*, 1958, n° 15.

UTRECHT. CENTRAAL MUSEUM

Alonso CANO.

Grenade, 1601-1667.

Son père, sculpteur, emmena sa famille à Séville, où le jeune Alonso entra dans l'atelier de Pacheco, le maître de Vélasquez, avant de travailler dans celui de Juan de Castillo et de Martinez Montanez. Dès 1625, Alonso Cano se rendit à Madrid, où il devint lui-même l'ami de Vélasquez, qui le recommanda au duc d'Olivares et au roi Philippe IV, qui lui confia, comme élève, son fils : grâce à ces relations, il obtint la direction de l'architecture aux palais royaux. Il demeura treize ans à Madrid, mais eut une vie assez mouvementée, il dut se réfugier à Valence, où il travailla pour la Chartreuse de Porta Caeli. De retour à Madrid, en 1649, l'artiste reprit ses fonctions officielles avant d'être nommé intendant de la cathédrale de Grenade.

55.

SAINT JEAN-BAPTISTE.

Toile, 186 x 114.

Signé, en bas et à gauche.

Hist.: Provient de la collection du prince Napoléon Gourgand.

Bibl.: H. W. WETHEY, *Alonso Cano*, Princeton, 1955.

Exp.: Munich, Julius Böhler, *Meisterwerke alter Kunst*, 1958, n° 39.

MUNICH. M. JULIUS BOHLER

Giovanni Battista CARACCILO.

Naples, vers 1570-1637.

Le jeune Caracciolo, dit Battistello, fut l'élève de Fabrizio Santafede avant de devenir le disciple incontesté du Caravage et des Carrache. Le Musée et les églises de Naples conservent de nombreuses œuvres de ce peintre.

56.

LA MADELEINE.

Toile, 158 x 97.

Vers 1615-1620. Signé, en bas et à droite : G. B. CARACCILO.

Hist. : Provient de la collection du prince Caracciolo d'Adellino. — Mentionné dans les inventaires de 1801. — Retrouvé en Angleterre (1954).

Bibl. : *Il Mondo*, Roma, 18 déc. 1956, p. 13.

Exp. : Sao Paulo, Da Caravaggio a Tiepolo, 1934, n° 24. — Rome, Palazzo reale. Seicento Europeo, 1956, n° 33-c.

ROME. M. ANDREA BUSIRI VICI

Bernardo CAVALLINO.

(?) — Naples, 1654.

Elève d'Andrea Vaccaro et de Massimo Stanzioni, Bernardo Cavallino subit l'influence de Ribera et de Velasquez. Les musées de Naples et de Rome conservant quelques-unes de ses œuvres, mais on ne sait à peu près rien de sa formation et de sa carrière. On pense qu'il mourut à Naples aux environs de 1654.

57.

SONGE DE SAINT JOSEPH.

Toile, 102 x 75.

Hist. : Ancienne collection de Mgr l'Evêque Jelowicki. — Offert au Musée national de Varsovie (1937).

Bibl. : *Katalog wystawy obrazow wielkich mistrzow szkoly wloskiej i flamandzkiej ze zbiorow nieborowskich ks. M. Radziwilla*, Warszawa, 1901, n° 18. — *Katalog wystawy sztuki i starozynosci w. Lublinie*, Lublin, 1921, n° 22. — *Katalog galerii malarstwa obcego, Muzeum Narodowe w. Warszawie*, Warszawa, 1938, n° 16. — J. BIALOSTOCKI, *Galeria malarstwa obcego, II, Malarstwo wloskie, hiszpanské, francuskie*, XV, XVI, XVII, XVIII, w. *Muzeum Narodowe w. Warszawie*, Warszawa, 1955, p. 50, 96, fig. 32. — *Wystawa malarstwa wloskiego w zbiorach polskich XVII-XVIII w.*, *Muzeum Narodowe w. Warszawie*, Warszawa, 1956, n° 22, fig. 13. — J. BIALOSTOCKI et M. WALICKI, *Europäische Malerei in polnischen Sammlungen*, s. I, 1957, n° 179.

Exp.: Varsovie, L'Exposition des grands maîtres de l'Ecole italienne et flamande de la collection de Nieborow appartenant au prince Radziwill, 1901, n° 18. — Lublin Exposition des Antiquités, 1921, n° 22. — Varsovie, La Peinture italienne dans les collections polonaises du xvi^e et xviii^e siècle, 1956, n° 22.

VARSOVIE. MUSÉE NATIONAL

Michel CORNEILLE.

Orléans, 1603 — Paris, 1664.

Natif d'Orléans, Michel Corneille passa la majeure partie de sa vie à Paris, où il épousa la nièce de Simon Vouet. Il fut un des membres fondateurs de l'Académie (1648), dont il devint le recteur en 1656.

58.

ESAU CÉDANT A JACOB SON DROIT D'AINESSE.

Toile, 115 x 126.

1630. Signé et daté, à droite : M. CORNEILLE, 1630.

Hist.: Ancienne collection Desdrièches. — Donné par Mme de Limay au Musée (1825).

Bibl.: Cl. de Ris, *Les Musées de province*, Paris, 1872, p. 357. — P. VIVRY, *Catalogue du Musée d'Orléans*, Paris, 1922, p. 26, repr. — G. BARRAZ, *L'Exposition des chefs-d'œuvre des Musées de province*, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, Paris, 1931, p. 197. — A. LEROY, *Histoire de la peinture française au xvii^e siècle*, Paris, 1935, p. 105, repr.

Exp.: Paris, Orangerie des Tuileries, *Chefs-d'œuvre des Musées de province*, 1931, n° 10. — Genève, Musée Rath, *Trois siècles de Peinture française*, 1949, n° 20. — Paris, Galerie Charpentier, *Le Pain et le Vin*, 1954, n° 35. — Londres, Royal Academy, *Le xvi^e siècle français*, 1958. — Orléans, Musée des Beaux-Arts, *Artistes orléanais du xvi^e siècle*, 1958, n° 26. — Paris, Petit Palais, *Le xvii^e siècle français dans les Musées de province*, 1958.

Ce tableau reçut plusieurs attributions au cours des siècles. Mais, après une restauration exécutée vers 1850, la signature apparut.

ORLÉANS. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Giuseppe Maria CRESPI.

Bologne, 1665-1747.

Crespi, dit l'Espagnol, fut l'élève d'artistes obscurs; il se forma seul en étudiant les œuvres des Carrache et du Guerchin et en voyageant à travers l'Italie. Après avoir exécuté quelques plafonds à Bologne, Crespi reçut

de nombreuses commandes, et notamment celles des prince Ferdinand de Toscane et d'Eugénie de Savoie (1700-1708), pour lesquels il composa des scènes mythologiques, mais son chef-d'œuvre fut la série des Sept sacrements (Musée de Dresde) pour le cardinal Ottoboni. Crespi eut pour élèves Piazzetta et Pietro Longhi.

59.

SAINTE FAMILLE.

Toile, 59 x 44.

Hist. : Ancienne collection Mechetti-Cherubini.

Bibl. : *Guida della Pinacoteca Vaticana*, Città del Vaticano, 1933, p. 194, n° 388.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

CITÉ DU VATICAN. PINACOTHÈQUE

60.

LATONA.

Toile, 137 x 160.

Hist. : Ancienne collection de Macerata, pour laquelle l'œuvre fut peinte.

Bibl. : G. ZANOTTI, *Storia della Accademia Clementina di Bologna*, 1739, vol. II, p. 52. — L. CRESPI, *Vite de Pittori Bolognesi*, 1769, p. 212. — G. ARCAN-
GELI, C. GNUDI et R. LONGHI, *Catalogo della Mostra celebrativa di G. M. Crespi*, Bologna, 1948, n° 59, p. 46, tav. XVII. — F. ARCAN-
GELI, *Bicentenario di un Grande Pittore*, *Giornale d'Italia*, 1948 (septembre).
— *La Mostra celebrativa di G. M. Crespi*, *La Fiera Letteraria*,
Bologna, 1948 (oct.).

Exp. : Bologne, Mostra celebrativa di G. M. Crespi 1948. — Milan, La Mostra
celebrativa di G. M. Crespi, 1948. — Sao Paulo, Mostra Caravaggio
a Tiepolo, 1954. — Rio de Janeiro, Mostra Da Caravaggio a Tiepolo,
1954.

ROME. M. ANDREA BUSIRI VICI

Jean DARET.

Bruxelles, vers 1614 — Aix-en-Provence, 1668.

De son pays natal, Daret se rendit en Italie où il vécut jusque vers 1635.
A cette époque, il s'installa à Aix-en-Provence, ville qu'il ne devait plus
quitter jusqu'à sa mort. Il travailla pour de nombreuses églises à Aix et de
la région; il exécuta pour la bourgeoisie provençale quelques portraits dans
les traditions des bolonais.

61.

LE JOUEUR DE LUTH.

Toile, 130 x 102.

1656. Signé, daté, en bas et à gauche : DARET, FECIT, 1656.

Hist. : Provient de la collection de Pierre de Maurel, trésorier-payeur général en la généralité d'Aix. — Ancienne collection du D^r Arnaud. — L'élué par ce dernier au Musée d'Aix (1946).

Bibl. : CHENNEVIERES, Ph. de PONTIEL, *Recherches sur quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris, t. I, 1847, p. 74. — H. GIBERT, *Catalogue du Musée d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, 1862, n° 32. — H. PONTIER, *Catalogue du Musée d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, 1900, n° 50. — N. COSTE, *Revue Société départementale des Beaux-Arts*, 1901, p. 604. — E. PERRIER, *L'hôtel et le château d'un financier aixois au XVII^e siècle*, Valence, 1903. — R. LECUYER, *L'Illustration*, Paris, 19 janv. 1935, repr. — G. ISARLO, *Caravage et le Caravagisme européen*, Aix-en-Provence, 1941, p. 104.

Exp. : Marseille, Exposition des Beaux-Arts, 1861, n° 227. — Londres, Royal Academy, *The Age of Louis XIV*, 1958, n° 76. — Paris, Petit Palais, *Le XVII^e siècle français*, 1958, n° 32.

La date de 1656 a été retrouvée après les expositions de Londres et de Paris par le conservateur du Musée d'Aix-en-Provence.

MUSÉE GRANET. AIX-EN-PROVENCE

Gérard DOU.

Leyde, 1613-1675.

Fils d'un peintre en vitraux, Gérard Dou fut d'abord placé en apprentissage chez le graveur Bartholomeo Dolendo avant d'entrer dans l'atelier de Rembrandt, où il demeura trois ans. L'influence de son maître fut très grande, tant dans ses premières compositions, qu'éclaire une bougie ou une lampe, que dans ses portraits. Il aime peindre des scènes familières : une jeune femme dans l'encadrement d'une fenêtre, un couple en conversation, une marchande de légumes; il devint particulièrement habile dans l'art de la nature morte. Ses œuvres, traitées à la manière d'un miniaturiste, sont presque toujours de petites dimensions. Gérard Dou forma de très bons élèves : G. Schalken, Metsu, pour n'en citer que quelques-uns.

62.

LA CURIEUSE.

Bois, 22 x 17.

Monogrammé sur le montant de la fenêtre : GDov.

Hist. : Ancienne collection P. J. Geelhand (Anvers, 1784). — Cabinet Van Heteren (La Haye, 1809).

Bibl. : HOPSTEDE DE GROOT, *Hollandische malerei des XVII^e Jahrhunderts*, Amsterdam, 1907, n° 227. — *Catalogue du Rijksmuseum*, Amsterdam, 1956, p. 58, n° 796.

AMSTERDAM. RIJKSMUSEUM

63. (reproduit pl. 27.)

JEUNE FEMME A LA FENETRE.

Bois, 19 x 14.

Hist. : Provient de la collection du baron Droste (La Haye, 1734). — Comte de Fraula (Bruxelles, 1738). — Cabinet de Guillaume V. — Au Louvre de 1795 à 1815, n° 33.

Bibl. : HOFSTEDE DE GROOT, *Hollandische des XVII Jahrhunderts*, Amsterdam, 1906, n° 230. — W. MARTIN, *Gerard Dou*, Stuttgart, 1913, p. 155. — *Catalogue du Mauritshuismuseum*, La Haye, 1935, n° 33.

LA HAYE. MAURITSHUISMUSEUM

Christiaan DUSART.

Anvers, 1618 — Amsterdam, après 1681.

Christiaan Dusart, peintre de portraits et d'histoire, fut également miniaturiste. Il travailla à La Haye (1664), à Amsterdam de 1666 à 1681 et séjourna entre temps en Angleterre. Il fut un ami intime de Rubens.

64. (reproduit pl. 44.)

JEUNE HOMME LISANT.

Toile, 65 x 79.

1645. Signé, daté, sur le fond et à droite : C. DUSART, n° 1645.

Hist. : Acquis pour le Musée en 1897.

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

AMSTERDAM. RIJKSMUSEUM

Jeronimo Jacinto de ESPINOSA.

Concentaina, 1600 — Valence, 1680.

Fils de Jérôme Rodriguez de Espinosa, Jeronimo suivit les conseils de son père avant d'entrer dans les ateliers de Nicolas Borrás et de Ribalta; il travailla ensuite sous la direction de Vincent Joanes à l'Académie hispano-italienne de Valence. Cet apprentissage terminé, il partit en Italie, où il s'intéressa aux problèmes du clair-obscur et à l'art des Bolonais. A son retour, Espinosa obtint de nombreuses commandes pour les couvents et les églises de la région de Valence.

65.

SAINT PASCAL BAILON.

Toile, 148 x 102.

1661. Signé, daté : GERONIMO JASINTO DE ESPINOSA F. 1661.

Hist. : Ancienne collection Martial Olivar. — Acquis à ce dernier par la Société des Amis du Musée et offert aux Musées d'Art de Catalogne (1944).

Bibl. : J. AINAUD DE LASARTE, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, Barcelona, 1945, vol. III, 2 p. 177.

Exp. : Barcelone, Amigos de los Museos, 25 años de Actuación, 1958, n° 127.

BARCELONE. MUSÉES D'ART DE CATALOGNE

Georg FLEGEL.

Olmütz, 1563— Franckfort, 1638.

La formation de cet artiste nous est totalement inconnue, mais les Flamands qui résidaient en Rhénanie, et notamment à Franckfort, eurent une certaine influence sur l'art de Flegel. Il fut l'un des premiers et en même temps le plus remarquable peintre de nature morte que l'on connaisse en Allemagne. On possède néanmoins quelques portraits de cet artiste, dont le style concis se marie à un sens vigoureux de la forme plastique.

66. (reproduit pl. 43.)

NATURE MORTE AU BOUGEOIR.

Bois, 34 x 22.

1636. Signé, daté, dans le coin inférieur droit : G. FLEGEL, 1636.

Hist. : Ancienne collection Werner-Lindgens. — Acquis à la succession de ce dernier par le Musée de Cologne (1946).

Bibl. : V. W. J. MULLER, *Der Maler Georg Flegel, Frankfurt*, 1956, p. 157, n° 21, pl. 1.

Exp. : Nuremberg, National Museum Anfang der Neuzeit, Deutsche Kunst (1530-1650), 1952, p. 159, n° 20.

COLOGNE. WALLRAF RICHARTZ MUSEUM

Domenico GARJIULO.

Naples, 1612-1675.

Paysagiste et peintre d'histoire, Garjiulo fut le condisciple de Salvator Rosa à l'école d'Aniello Falcone; il collabora aux travaux de Viviani Codagora.

67.

SAINT ONUPHRE

Toile, 62 x 76.

Hist. : Provient de la chapelle San Martino à Naples (1806).

Bibl. : A. de RINALDIS, *Note sulla pittura Napoletana del Seicento*, Ausonia, 1923, p. 249. — A. de RINALDIS, *Catalogo della Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli, 1928, p. 105. — R. CAUSA, *Appunti sulla formazione di Micco Spadaro*, *Il Sagittario*, 1947. — R. CAUSA, *Mostra dei bozzetti Napoletani del Seicento e Settecento*, Napoli, 1947, n° 15. — B. MOLAJOLI, *Notizie su Capodimonte*, Napoli, 1957, p. 56, n° 299.

Exp. : Naples, Mostra dei bozzetti Napoletani del Seicento e Settecento, 1957, n° 15.

NAPLES. MUSÉE NATIONAL DE CAPODIMONTE

Aert de GELDER.

Dordrecht, 1645-1727.

Aert de Gelder fut, après Carel Fabritius, le meilleur disciple de Rembrandt; il devint son élève vers 1660. Dans tout son œuvre, dont on connaît peu de tableaux d'ailleurs, on sent l'influence de son maître, tant dans la distribution de la lumière que dans les empâtements.

68.

RACHEL DONNE A BOIRE A JACOB.

Toile, 113 x 151.

Hist. : Provenance inconnue.

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

HOLLANDE. COLLECTION PARTICULIÈRE

Artemisia GENTILESCHI.

Rome, 1597 — Naples, 1651.

Fille et élève d'Orazio Gentileschi, elle accompagna son père en Angleterre, où elle peignit quelques tableaux d'histoire, ainsi que quelques portraits de la noblesse.

69. (reproduit pl. 52.)

VÉNUS ET CUPIDON.

Toile, 121 x 160.

Vers 1635.

Hist. : Ancienne collection Segesser de Brunegg.

Exp. : Zurich, Helmhans Zürich, Die Frau als Künstlerin, 1958, n° 22.

LUCERNE. M. F. SEGESSER DE BRUNEGG

Luca GIORDANO

Naples, 1632-1705.

Elève de Ribera, Luca Giordano devint le collaborateur de Pietro da Cortona. Il se rendit à Rome, à Venise et à Florence, puis fut appelé par Charles II à la Cour d'Espagne (1692) pour décorer le palais de l'Escorial et embellir quelques églises.

70.

LE BANQUET D'HÉRODE.

Toile, 78 x 103.

Hist. : Provient de la chapelle de San Martino, pour laquelle il a été peint et où il resta jusqu'en 1811.

Bibl. : De DOMINICI, *Le Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli, 1742-1745, t. III. — Id., *ibid.*, Napoli, 1846, t. IV, p. 135. — E. PETRACCONI, *Luca Giordano Napoli*, 1919. — A. de RINALDIS, *Lucas Giordano*, Firenze, 1922, pl. 46. — *Catalogo de la Pinacoteca del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli, 1928, p. 118-119. — B. MOLAJOLI, *Notizie su Capodimonte*, Napoli, 1957, p. 59. — R. CAURA, *La pittura napoletana dal sec. XV al sec. XIX*, Napoli, 1958, p. 48, pl. 26.

Exp. : Paris, Petit Palais, L'Art italien de Cimabué à Tiepolo, 1935, n° 189.

NAPLES. GALERIE NATIONALE DE CAPODIMONTE

Michel GOBIN.

Orléans, xvii^e siècle.

L'origine de cet artiste est totalement inconnue. Les œuvres conservées au Musée d'Orléans laissent supposer qu'il était originaire de cette région ou, tout au moins, qu'il y travailla aux alentours de 1680. Les trois tableaux que possède ce Musée sont en effet datés de 1681.

71. (reproduit pl. 30.)

JEUNE HOMME A LA BOUGIE.

Toile, 120 x 115.

1681. Signé, daté, au centre, au-dessus de la table : MEL GOBIN F. 1681.

Hist. : Ancienne collection Petau-Lasneau. — Légué par ce dernier au Musée (1825).

Bibl. : *Catalogue du Musée d'Orléans*, 1826-1828, n° 99. — *Ibid.*, 1843, n° 69. — *Ibid.*, 1851, n° 211. — Cl. de Rus, *Les Musées de Province*, Paris, 1872, p. 357. — F.-G. PARISSET, *Mise au point provisoire sur G. de La Tour*, *Cahiers de Bordeaux*, 1955, p. 86. — M. FARD, *Meïffren Comte et Michel Gobin*, *Bulletin de la Société de l'Art français*, 1957, p. 42.

Exp. : Orléans, Musée des Beaux-Arts, *Les Artistes orléanais du XVIII^e siècle*, 1958, n° 30. — Berne, Kunstmuseum, *Das 17. Jahrhundert in der französischen Malerei*, 1959, n° 34.

ORLÉANS. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Jan van GOYEN.

Leyde, 1596 — La Haye, 1665.

Van Goyen passa sa jeunesse à Haarlem avant de parcourir la France (1615-1617) et se fixer à La Haye (1631), où il devint citoyen de cette ville (1634), puis président de la Gilde des peintres (1640). Après un apprentissage chez différents peintres locaux, van Goyen s'en fut dans la nature à la poursuite du paysage, notant au hasard de ses promenades un trait ou une impression. Il fut en quelque sorte le précurseur de l'impressionisme dans la modulation de la lumière. Son œuvre est extrêmement abondante, généralement datée, ce qui permet d'en suivre l'évolution; ses toiles les plus célèbres se situent autour de 1640 (période de Dordrecht). Jan van Goyen eut pour élèves Berchem et Jan Steen.

72.

CHATEAU AU BORD DE LA MER.

Bois, 49 x 69.

1644. Monogrammé, daté dans la barque.

Hist. : Ancienne collection Lacaze, 1829. — Achat de la Ville de Bordeaux.

Bibl. : E. VALLET, *Catalogue du Musée de Bordeaux*, Bordeaux, 1894, p. 84, n° 232. — BREDIUS, *Nederlandsche Kunst in Provinciale Museum van Frankryk, Oud Holland*, 1904, p. 106-107. — HOFSTEDE DE GROOT, *Hollandische malerei des XVII^e Jahrhunderts*, Amsterdam, 1923, tome VIII, n° 802. — J.-G. LEMOINE et R. MESURET, *Les chefs-d'œuvre du Musée de Bordeaux*, Bordeaux, 1952, p. 31.

Exp. : Bordeaux, Galerie des Beaux-Arts, *Les chefs-d'œuvre du Musée de Bordeaux*, 1952, n° 136.

BORDEAUX. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

73. (reproduit pl. 56.)

VUE DE DORDRECHT.

Toile, 93 x 145.

1647. Signé, daté.

Hist. : Ancienne collection M. H. Colnaghi (Londres). — W. P. Wiltach (Philadelphie).

Bibl. : CH. SEIDELMEYER, *Catalogue of the 200 Paintings*, London, 1895, n° 10, repr. — HOFSTEDER DE GROOT, *Malerei*, 1907, *Hollandische des XVII Jahrhunderts*, Amsterdam, vol. VIII, p. 20, n° 53. — *Catalogue de la vente Wiltach*, Philadelphie, 1907, n° 125. — *Catalogue de la vente Wiltach*, Philadelphie, 1922, n° 133, repr.

Exp. : London, Royal Academy, 1895, n° 72.

HOLLANDE. COLLECTION PARTICULIÈRE

Giovanni Francesco GUERIERI.

Fossombrone, 1589 — Pesaro, 1659.

Peintre d'histoire, il semble que cet artiste ne quitta pas sa région natale, dont les musées possèdent quelques œuvres assez intéressantes. Son style s'apparente à celui de Caravage et de Guerchin.

74.

LOTH ET SES FILLES.

Toile, 143 x 165.

Vers 1618.

Hist. : Exécuté pour Marcantonio Borghèse pour un salon du Palais du Champ-de-Mars.

Bibl. : MANILLI, 1650, p. 67; Inv. 1693, St. III, N. 1; Inv. 1700, St. V, N. 37. — MONTELATI, 1700, p. 222. — RAMDHOR, *Malerei in Rom*, 1787, I, p. 291; Inv. 1790, St. III, N. 28. — MANAZZALE, *Itinerario*, 1817, I, p. 80; Inv. Fid. 1833, p. 14. — NIBBY, *Roma nell'anno*, Rome, 1838, 1841, II, p. 603. — BARRIER DE MONTAULT, *Musées de Rome*, 1870, p. 364. — PIANCASTELLI, Ms. Rome, 1891, p. 402. — A. VENTURI, *Cat.*, Rome, 1893, p. 57. — RUSCONI, *Gall. Borghese*, Rome, 1906, p. 80. — L. VENTURI, in *l'Arte*, Rome, 1909, XII, p. 43-44. — SORDINI, in *l'Arte*, 1909, XII, p. 371. — VOSS, in *Repert. P. Kunstwiss.*, Munich, 1910, III, p. 216-217. — CANTALANESSA, *Note Ms.* 1912, N. 45. — LONGHI, in *l'Arte*, Rome, 1916, XIX, p. 291. — LONGHI, *Precisioni*, 1928, p. 180. — BRANDI, *Rutilio Manetti*, 1932. — SESTIERI, *Cat. Galleria Doria Pamphili*, Rome, 1942, p. 175. — P. DELLA PERGOLA, *Itin.*, Roma, 1951, p. 39. — P. DELLA PERGOLA, in *Boll. d'Arte*, Roma, 1956, XLI, p. 214 et suiv. — PIGLER, *Barockthemen*, 1956, I, p. 40. — P. DELLA PERGOLA, *Cat. Gall. Borghese*, I *Dipinti*, Roma, 1959, vol. II.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Mlle della Pergola vient de reconstituer l'œuvre de cet artiste d'après les documents d'archives du Palais Borghèse et la confrontation des *Allégories* du Palais, exécutées vers 1617-1618, avec quelques tableaux tels que ce dernier.

ROME. GALERIE BORGHÈSE

William Claesz HEDA.

(?) 1593 — Haarlem, 1680/1683.

Frère de Cornelis Heda, il fut, avec Pieter Claesz, un des plus grands peintres de nature morte de l'Ecole de Haarlem. Si de son vivant, Heda ne connut pas de notoriété, son œuvre est plus largement appréciée de nos jours.

75. (reproduit pl. 42.)

NATURE MORTE A LA TIMBALE RENVERSÉE.

Bois, 40 x 38.

1635. Signé, daté sur le bord de la table, en bas et à gauche : HEDA F. 1635.

Hist. : Ancienne collection Gigoux. — Légué en 1894, entré au Musée (1896).

Bibl. : Inv. Manuscrit du testament Gigoux, 1894, n° 202. — LAPRET, *Catalogue Gigoux*, 1902, n° 610. — A. CHUDAKT, *Catalogue des peintures et dessins du Musée de Besançon*, Besançon, 1929, n° 116.

Exp. : Paris, Musée des Arts décoratifs, Besançon, le plus ancien musée de France, 1957, n° 170.

BESANÇON. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Wolfgang HEIMBACH.

Ovelgönne, 1615 — vers 1678.

Sourd et muet, cet artiste, dont on connaît seulement quelques scènes de genre et quelques portraits, eut une vie malheureuse en raison de son infirmité. Il voyagea à travers la Hollande et l'Italie avant de se fixer pendant un certain nombre d'années au Danemark, où il fut le peintre attitré de la Cour. De retour en son pays natal vers 1667, il séjourna à Oldenbourg.

76.

JEUNES HOMMES LISANT.

Toile, 44 x 33.

Monogrammé, en bas et à droite : W. H. B. C. H.

Hist. : Ancienne collection Marcantonio Borghèse (1783).

Bibl. : Inv. Fid. 1833, p. 33. — BARRIER DE MONTAULT, *Musées de Rome*, 1870, p. 364. — PIANCASTELLI, Ms. 1891, p. 404. — A. VENTURI, *Catalogo*, Rome, 1893, p. 138. — LONGHI, *Precisioni*, 1928, p. 200. — P. DELLA PERGOLA, in *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut de Rom*, 1959. — P. DELLA PERGOLA, *Cat. Gall. Borghese, I Dipinti*, Roma, 1959, vol. II.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

77. (reproduit pl. 26.)

JEUNE HOMME A LA LANTERNE.

Toile, 45 x 35.

Hist. : Ancienne collection Don Marcantonio Borghèse.

Bibl. : Inv. Fid. 1833, p. 32. — BARBIER DE MONTAULT, *Musées de Rome*, 1870, p. 364. — PIANCASTELLI, *Ms.* 1391, p. 404. — A. VENTURI, *Catalogo della Galleria Borghese*, Rome, 1893, p. 137. — CANTALANERNA, *Note Ms.*, 1912, N. 251. — LONGHI, *Precisioni nelle Gallerie Italiane*, *La Gall. Borg.*, 1928, p. 200. L. DE RINALDIS, *Itinerario*, 1939, p. 42. — P. DELLA PERGOLA, in *Mededeeling en van het Nederlândsch Historisch Instituut te Rom*, 1959. — P. DELLA PERGOLA, *Cat. Gall. Borghese*, I Dipinti, Rome, 1959, vol. II.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Cette toile et la suivante ont été discutées quant à l'attribution. Le professeur L. Venturi avançait le nom de Honthorst, tandis que Longhi et Rinaldis, à la suite d'une communication de Stechov, l'attribuaient à Heimbach.

ROME. GALERIE BORGHÈSE

Abraham HONDIUS.

Rotterdam, vers 1625 — Londres, 1695.

La vie de cet artiste est peu connue. Peu de musées conservent ses œuvres. Il semble que le peintre ne quitta les Pays-Bas que pour se rendre en Angleterre (1666) y mourir. Hondius est surtout réputé comme peintre animalier.

78.

L'ANNONCIATION AUX BERGERS.

Bois, 79 x 64.

1663. Signé, à gauche au premier plan : ABRAHAM HONDIUS A° 1663.

Hist. : Acquis pour le Musée en 1900.

Bibl. : Catalogue du Rijksmuseum, Amsterdam, 1956, p. 96, n° 1230.

79. (reproduit pl. 34.)

L'ADORATION DES BERGERS.

Bois, 79 x 64.

1663. Signé et daté sur une cloison : ABRAHAM D. HONDIUS A° 1663.

Hist. : Acquis en 1900.

Bibl. : Catalogue du Rijksmuseum, Amsterdam, 1956, p. 96, n° 1229.

AMSTERDAM. RIJKSMUSEUM

Pieter de HOOGH.

Rotterdam, 1629 — Amsterdam, 1677.

Elève de N. Berchem et de Karel Fabritius, Pieter de Hoogh travailla à La Haye et à Delft, où il vécut dix ans, en même temps que Vermeer. L'influence de celui-ci sur l'artiste est évidente lorsqu'on considère avec quelle clarté tous deux disposent leurs personnages; on a souvent confondu l'œuvre de ces deux peintres.

80.

LE DÉPART POUR LA PROMENADE.

Bois, 70 x 85.

Vers 1670.

Monogrammé à gauche, sur la base de la colonne : P. H. (Cette signature fut considérée par certains critiques comme apocryphe.)

Hist. : Ancienne collection H. Reydon (Amsterdam). — Vente du 5 avril 1827. — Howard de Galton (Droitwich). — John Strutt (Londres, 1889). — Acquis par W. Bode, chez l'antiquaire Warneck, à Paris (1890).

Bibl. : BURGER, *Trésors d'Art en Angleterre*, 1852, p. 317. — WAAGEN, *Treasures of Art in Great Britain*, London, 1854, t. III, p. 222. — FRIMMEL, *Repertorium f. Kunstwissenschaft*, 1891, p. 244. — Holstede de GROOT, *Oud Holland*, 1892, n° 96, p. 187. — TERRY, *Zeitschr. f. bildende Kunst*, t. XXVIII, 1893, p. 176. — A. GIROUX, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1907, t. XXII, p. 181-182. — Holstede de GROOT, *Beschr. Verzeichnis*, 1907, t. I, n° 199. — *Catalogue du Musée des Beaux-Arts*, Strasbourg, 1912, n° 146. — A. de RUDEK, *Pieter de Hoogh*, Bruxelles-Paris, 1914, p. 102. — G. BRIÈRE-MISME, *Tableaux inédits ou peu connus de Pieter de Hoogh*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1927, t. II, p. 75. — VALENTINER, *Pieter de Hoogh, Klassiker der Kunst*, 1929, p. 86. — *Catalogue des peintures anciennes*, Strasbourg, 1938, n° 173, repr.

Exp. : Manchester, 1857, n° 950. — Amsterdam, Exposition historique, Rijksmuseum, 1925, n° 422. — Rotterdam, Vermeer, 1935, n° 160, repr. — Amsterdam, 1935. — Bâle, Kunstschatze aus den Strassburger Museen, 1947, n° 167.

C'est une scène intimiste que l'artiste a voulu représenter en s'inspirant, pour le décor architectural, de la grande galerie de l'Hôtel de ville d'Amsterdam. L'éclairage du tableau est des plus intéressants : les deux taches de soleil se profilant sur le pilastre et sur le couple de promeneurs semblent venir du côté du spectateur. La chambrée du fond est éclairée d'une façon toute différente, ce qui permet de supposer une autre position du soleil.

STRASBOURG. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Ignacio de IRIARTE.

Arcoitia, 1621 — Seville, 1685.

Après des études dans son pays natal, Iriarte vint à Séville vers 1642, où il fut l'élève de Herrera le Vieux. Fondateur de l'Académie de cette ville, il en devint le secrétaire de 1667 à 1669; ami et collaborateur de Murillo, il se consacra, sa vie durant, à l'étude du paysage. Peu d'œuvres de cet artiste sont connues, seuls le Musée de l'Ermitage à Leningrad et celui du Prado à Madrid conservent quelques toiles.

81. (reproduit pl. 49.)

PAYSAGE ROCHEUX.

Toile, 98 x 55.

1660. Signé, daté en bas : IGNACIO DE IRIARTE, SEVILLA, 1660.

Hist. : Acquis à la Galerie Norbert Fishman, Londres (1954).

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Les personnages doivent être de la main de Murillo.

MADRID. PALACIO DE LIRIA
(Collection de M. le duc d'Albe)

Jan JANSSENS.

Gand, 1590 — (?) vers 1650.

Fils de médecin, Janssens s'en fut étudier à Rome où on le trouve vers 1619-1620. Il y devint un imitateur fidèle du Caravage et exécuta quelques tableaux d'églises. De retour à Gand en 1621, il fut nommé franc-maître et doyen en 1635 et 1646.

82. (reproduit pl. 37.)

L'ANNONCIATION.

Toile, 258 x 222.

Vers 1621.

Signé, en bas et à gauche : JOANNES JANSENIUS GANDENSIS INVENTIT ET FE.

Hist. : Provient de l'église des Recollets à Gand.

Bibl. : H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, 1925, p. 472. — A. SCHNEIDER, *Caravaggio und die Niederländer*, Hamburg, 1933, p. 114. *Catalogue du Musée des Beaux-Arts*, Gand, 1937, p. 77-78. — G. MARLO, *Caravage et le Caravagisme européen*, Aix, 1941, p. 164.

Exp. : Milan, Palazzo Reale, Mostra del Caravaggio e die Caravaggeschi, 1951, n° 122.

Le couvent de la Byloke à Gand possède une réplique de cette œuvre, mais seulement la partie supérieure : l'ange et la vierge en buste.

GAND. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Georges de LA TOUR

Vic-sur-Seille, 1593 — Lunéville, 1652.

La remise en valeur de ce peintre remonte à une vingtaine d'années. Les documents d'archives conservés, en Lorraine, indiquent que Georges de La Tour était le fils d'un boulanger. On ne sait pas grand chose de l'apprentissage de l'artiste, si ce n'est qu'il aurait été l'élève du Guide et qu'il se serait trouvé à Paris aux environs de 1621-1622; il revint à Lunéville en 1624, mais a-t-il été en Italie ou en Flandre? Nous ignorons. Quoi qu'il en soit, il connaît le mouvement caravagesque, et il est très possible qu'il se soit familiarisé avec cette nouvelle façon de peindre par Jean Le Clerc, revenu à Nancy en 1622, qui aurait pu lui communiquer la sens des recherches de Saraceni et du Caravage. Très apprécié de son vivant, G. de La Tour, en 1646, est qualifié de « maître et de peintre ordinaire au Roi ». Quelques musées possèdent les tableaux les plus célèbres de cet artiste, dont les œuvres sont assez rares; dix-sept pièces sont seulement connues.

83. (reproduit pl. 14.)

LE CHRIST DE PATIENCE.

Toile, 136 x 94.

Vers 1620-1630.

Hist.: Découvert en 1942, publié en 1946 par Jardot, ce tableau demeura au Louvre jusqu'en 1956; déposé par la suite au Musée de Périgueux.

Bibl.: M. JARDOT, *Le Christ aux outrages de La Tour, Amour de l'Art*, 1946, p. 74. — F.-G. PARISET, *Georges de La Tour*, Paris, 1948, p. 190-194, pl. II, notes en annexe, p. 389-390. — J. DUBOIS, *Cahiers de la Société Poussin*, Paris, mai 1950, III, p. 10, repr. — F.-G. PARISET, *Mise au point provisoire sur Georges de La Tour, Cahiers de Bordeaux*, 1955, p. 79. — F.-G. PARISET, *La Servante à la puce, Pays lorrain*, 1958, n° 3, p. 107-108.

Exp.: Paris, Musée des Arts décoratifs, Chefs-d'œuvre de l'Art alsacien et lorrain, 1948, n° 478. — Berne, Musée des Beaux-Arts, Exposition d'Art français du XVII^e siècle, 1958, n° 41.

Une réplique de ce Christ qui comporte quelques variantes, vient d'être récemment acquise par le Rijksmuseum d'Amsterdam.

CHANCELADE (DORDOGNE). ABBAYE

84. (reproduit pl. 13.)

L'IMAGE SAINT ALEXIS.

Toile, 162 x 115.

Vers 1648. Au dos : S. A.

Hist. : Découvert dans un grenier de Nancy en 1938 et acquis par le Musée lorrain à cette date.

Bibl. : F.-G. PARISEY, *L'Image saint Alexis de Georges de La Tour*, Pays lorrain, Nancy, 1938, n° 4, p. 1-14. — F.-G. PARISEY, *L'Image saint Alexis par Georges de La Tour*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1938, t. II, p. 63-66. — F.-G. PARISEY, *Georges de La Tour*, Paris, 1948, p. 255, pl. 39, note en annexe, p. 408, n° 46. — P. COLMANN, *Une nouvelle Image de saint Alexis de G. de La Tour*, *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, Bruxelles, 1958, t. X, p. 103-110. — Mlle NOIRIEL, *Pour ou contre Georges de La Tour*, *Arts*, 1958. — R. TODD, *A sestina for Georges de La Tour*, *Art News*, New York, mars 1959, p. 45, repr.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Georges de La Tour représente l'épisode où le saint se trouve sous l'escalier, tenant la lettre qui établit son identité; un jeune page, torche en main, présente un linge devant la bouche du saint afin de s'assurer de sa mort. Cette œuvre aurait été peinte pour M. de La Ferté. Il existe une réplique un peu différente dans une collection particulière à Liège (découverte de P. Colmann en 1952).

NANCY. MUSÉE HISTORIQUE LORRAIN

85. (reproduit pl. 12.)

SAINT JOSEPH CHARPENTIER.

Toile, 120 x 80.

Hist. : Provient du Palais de l'archevêché. — Mis en dépôt au Musée de Besançon en 1909 et retrouvé dans les réserves de celui-ci en 1947.

Bibl. : F.-G. PARISEY, *Georges de La Tour*, Paris, 1948, p. 241, pl. 37. — P. JAMOT, *Georges de La Tour*, Paris, 1948, p. 273. — *Catalogue des salles de peinture*, Besançon, 1949, p. 79. — S. M. FURNESS, *Georges de La Tour of Lorraine, (1593-1652)*, London, 1949, p. 18. — V. BLOCH, *Georges de La Tour*, Amsterdam, 1950, p. 52, n° 17-a. — J. DUPONT, *Cahiers Société Poussin*, mai 1950, t. III, p. 9, pl. VIII. — A. F. BLUNT, *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, London, 1953, p. 178. — M. ARLAND, *Georges de La Tour*, Paris, 1953. — F. MATHÉY, *Jardin des Arts*, avr. 1957, repr. p. 373.

Exp. : Paris, Musée des Arts décoratifs, Chefs-d'œuvre de l'Art alsacien et lorrain, 1948, n° 483. — Tokio, *Art français*, 1954, n° 4. — Zurich, *Unbekannte Schönheit*, 1956, n° 83. — Paris, Musée des Arts décoratifs, Besançon, le plus ancien Musée de France, 1957, n° 76. — Genève, Musée d'Art et d'Histoire, *Art et Travail*, 1957, n° 201. — Charleroi,

Palais des Beaux-Arts, Art et Travail, 1958, n° 4. — Berne, Musée des Beaux-Arts, Le XVII^e siècle français, 1958, n° 44.

Cette œuvre fut autrefois attribuée à Honthorst comme réplique du tableau conservé au Musée du Louvre. Redonné à Georges de La Tour par plusieurs historiens, dont le professeur Pariset.

BESANÇON. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Claude GELLÉE dit LE LORRAIN.

Chamagne, 1600 — Rome, 1682.

Claude Lorrain vint tout jeune en Italie et passa sa jeunesse entre Naples et Rome où il se fixa; il ne s'absenta que de 1625 à 1627 pour se rendre à Venise, en Lorraine et en Bavière. Elève d'Agostino Tassi, lui-même élève de Paul Bril il travailla avec son maître à de nombreuses décorations d'églises en Italie. Pendant son passage en Lorraine il reçut la commande de la décoration de la voûte de l'Eglise des Carmélites de Nancy; il séjourna ensuite à Lyon et à Marseille. Il fit alors la connaissance du peintre allemand Sandrart qui devint plus tard son biographe. De retour à Rome en 1617 il abandonna le travail en atelier pour suivre son inspiration, face au motif. Il s'intéressa au mouvement des saisons, des jours et des heures en peignant les paysages qui s'offraient à lui. Claude devint un peintre très en vogue, reçut de nombreuses commandes des personnalités civiles et religieuses de Rome. Il eut peu de contacts avec ses collègues mais se lia d'amitié avec Nicolas Poussin. Il ne forma pratiquement aucun élève mais eut une grande influence sur les paysagistes anglais et, en particulier, sur Turner.

86. (reproduit pl. 58.)

VUE D'UN PORT.

Toile, 73 x 97.

Au revers : CLAUDIO FECIT IN U. R. POUR LE SECRÉTAIRE DU MARQUIS QUEU.

Hist.: Ancienne collection Marquis de Quese. — Charles Oldfield Bowles. — Cobenzler. — Vicomte Weymouth.

Bibl.: J. BOYDELL, *Liber Veritatis*, London, 1777, vol. I, n° 27. — J. SMITH, *Catalogue raisonné of the Works of Dutch, Flemish and French Painters*, London, 1837, vol. 8, p. 207, n° 27. — *Catalogue of Pictures*, London, British Institution, 1861, n° 111. — M. PATTISON, *Claude Lorrain*, Paris, 1884, p. 210, n° 27. — O. J. DULLEA, *Claude Gellée*, London, 1887, p. 103, n° 27. — G. ISARLO, *Le cas de Claude Lorrain*, Arts, 1949, n° 211, p. 8, n° 27.

Exp.: New York, French Paintings of the time of Louis XIII and Louis XIV, 1946, p. 30, n° 13. — Hartford, Wadsworth Atheneum, Fifty painters of architecture, 1947, n° 13. — Northampton, Smith College Museum of Art, Claude Lorrain, 1952, n° 2. — Fort Worth, Art Center, Inaugural Exhibition, 1954, n° 55, repr. — Havana, Museo Nacional, Obras clásicas de la Pintura europea, 1957, n° 14.

NEW YORK. M. G. WILDENSTEIN

Bartolomeo MANFREDI.

Ostiano, vers 1580-1620.

La vie de cet artiste ne nous est pas très bien connue. Il arriva probablement à Rome vers 1600, où il fut un disciple enthousiaste du Caravage; il adopta si bien son style que certaines œuvres de Manfredi ont été attribuées au maître lui-même. Il existe peu d'œuvres religieuses de cet artiste, qui eut une certaine influence sur Nicolas Régnier et Tournier, mais qui se plut à peindre surtout des scènes de genre.

87.

SAINT SÉBASTIEN.

Toile, 124 x 162.

Hist.: Ancienne collection A. Strzalecki. — Acquis par le Musée en 1948.

Bibl.: J. BIALOSTOCKI, *Galeria malarstwa obcego, II, Malarstwo włoskie, hiszpańskie, francuskie, XV, XVI, XVII, XVIII w.* Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 1935, p. 49, et 97, fig. 34. — *Wystawa malarstwa włoskiego w zbiorach polskich XVII-XVIII w.* Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa, 1956, n° 56. — J. BIALOSTOCKI et M. WALICKI, *Europäische Malerei in polnischen Sammlungen, a. I*, 1957, n° 170.

Exp.: Varsovie, La peinture italienne dans les collections polonaises du XVII^e et XVIII^e siècle, 1956, n° 56.

L'attribution à Manfredi n'est pas acceptée par tous les historiens.

VARSOVIE. MUSÉE NATIONAL.

Michelo MANZONI.

Faenza, 1638-1666.

On ne connaît de cet artiste que les dates chronologiques extrêmes. Il serait, d'après Lanzi, mort tragiquement en pleine jeunesse.

88. (reproduit pl. 8.)

SAINT SÉBASTIEN.

Toile, 176 x 125.

Hist.: Provenance inconnue. — Acquis par le Louvre en 1957.

Bibl.: R. LONGHI, *M. Manzoni caravagesco di periferia, Paragone*, Firenze, mai 1957, p. 42-45, fig. 31-32.

Exp.: N'a jamais figuré à une exposition.

D'après R. Longhi cette œuvre serait un intéressant spécimen du style caravagesque dans la lointaine province de Romagne.

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE.

Gabriel METSU.

Leyde, 1629 — Amsterdam, 1667.

Peintre d'intérieur et de genre, Gabriel Metsu s'apparente à Gérard Dou et à van Mieris. Comme eux, il aime peindre les intérieurs, les scènes intimes et familiales, les fenêtres ouvertes sur l'extérieur, mettant en scène quelques études de personnages. Metsu subit au début de sa carrière l'influence de Rembrandt, mais s'en évada très vite. De nombreux musées conservent des œuvres de ce charmant petit maître de l'Ecole hollandaise. Il eut pour élève Michel van Musscher.

89.

JEUNE FEMME AU CLAVECIN.

Toile, 82 x 85.

Signé sur le clavecin : G. METSU.

Hist. : Provient d'une vente à Amsterdam, avril 1811, n° 81. — Ancienne collection Sir F. Cook. — Vicomte de Monserrate (Richmond). — J. O. Kronig. — Sir H. Cook.

Bibl. : H. COOK, *Les Arts*, août 1905, p. 28. — HOFSTEDÉ DE GROOT, *Hollandische malerei des XVII Jahrhunderts*, Amsterdam, 1907, t. I, n° 260. — D. HANNEMA, *Catalogue of the pictures in the collection of Willem van der Vorm*, 1950, n° 59, repr. p. 25, 26 et 27. — D. HANNEMA, *Catalogue de la collection Willem van der Vorm*, Rotterdam, 1958, p. 22, n° 45, repr. fig. 18, 19 et 20.

Exp. : Londres, Burlington House, Dutch Exhibition, 1919, n° 301. — Rotterdam, Musée Boymans, 1950, n° 8. — Rotterdam, Musée Boymans, *Kunstschaten uit Nederlandse*, 1955, n° 87, repr. — Zurich, *Unbekannte Schönheit*, 1956, n° 172.

ROTTERDAM. COLLECTION WILLEM VAN DER VORM

Aert van der NEER.

Amsterdam, 1603-1677.

Elève des frères Camphuysen il connut une jeunesse assez mouvementée et un apprentissage difficile. De 1658 à 1662, paysagiste de talent, il fut par excellence le peintre de la nuit, dont il rendit le charme poétique avec une puissance extraordinaire.

90.

LE CANAL SOUS LA LUNE.

Toile, 91 x 100.

Monogrammé en bas et à gauche.

Hist. : Ancienne collection du comte Greffuhle.

Bibl. : C. HOFSTEDER DE GROOT, *Catalogue raisonné de l'œuvre de Van der Neer*, 1918, t. VII, n° 256. — W. R. VALENTINER, *Catalogue of paintings, Nord Carolina Museum of Art*, Raleigh, 1956, p. 51, n° 61.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

RALEIGH. THE NORTH CAROLINA MUSEUM OF ART

91.

PAYSAGE DIURNE.

Bois, 58 x 90.

Monogrammé en bas et à l'extrême droite.

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

BRUXELLES. M. F. BOUSSERY

Adrien van OSTADE.

Haarlem, 1610-1684.

Van Ostade se forma dans l'atelier de Frans Hals; il subit l'influence du peintre flamand Brouwer, peintre de la vie paysanne; comme lui, il se plut à rendre l'atmosphère des intérieurs, des auberges et des cabarets. L'œuvre de van Ostade est considérable; à sa mort il laissa plus de quatre cents tableaux, conservés dans de nombreux musées à travers le monde.

92.

SCÈNE DE CABARET.

Bois, 43 x 63.

1645. Signé, daté, en bas et à gauche : VAN OSTADE, 1645.

Hist. : Ancienne collection Pompe van Meerder Voort (1780). — Soeterwoide. Delessert (Paris, 1869). — Van Wullsten Palthe (Rotterdam).

Bibl. : HOFSTEDER DE GROOT, *Quellensstudien zur Holländischen Kunstgeschichte*, La Haye, 1893-1938, n° 553.

Exp. : Rotterdam, Musée Boymans, Jubileums Tentoonstelling, 1932-1933, n° 10. — Delft, Musée d'État, Nederlandse Meesters uit particulier Bezit, 1952, n° 55.

AMSTERDAM. Mme N. DE BOER.

Antoine-Pierre PATEL.

Paris, 1648 — 1707.

Elève de son père Pierre Patel, il travailla au Louvre à la décoration des appartements de la reine et composa la série des douze mois de l'année pour l'église Saint-Louis-la-Culture, à Paris. Le Louvre conserve actuellement quatre de ces peintures. Sa vie ne fut pas des plus calmes, puisqu'il fut tué en duel.

93.

LE MOIS D'AVRIL.

Toile, 44 x 68.

1699. Signé, daté, sur une pierre sculptée où est représenté le signe du Taureau: AVRIL A. PAYEL. 1699.

Hist.: Provient vraisemblablement de l'église Saint-Louis-la-Culture, devenue plus tard la paroisse Saint-Paul-Saint-Louis, où l'artiste représente les douze mois de l'année.

Bibl.: VILLOT, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre*, Paris, 1855, n° 400. — G. BRIÈRE, *Catalogue des peintures du Musée du Louvre*, Paris, 1924, n° 685. — J. MAGNIN, *Le paysage en France*, Paris, 1928, p. 55-56. — P. MARCEL et C. TERRASSE, *La peinture au Musée du Louvre: Ecole française XVII^e siècle*, Paris, p. 61, pl. 68.

Exp.: N'a jamais figuré à une exposition.

PARIS, MUSÉE DU LOUVRE

Egbert van der POËL.

Delft, 1621 — Rotterdam, 1664.

Sa vie est peu connue, mais ses œuvres, assez nombreuses, permettent de dire qu'il fut un excellent peintre de genre et qu'il se plut à représenter les scènes d'intérieur et d'extérieur prises en quelque sorte en instantané. Van der Poel séjourna à Delft jusqu'en 1650, on y trouve son nom mentionné comme bourgeois de la Gilde; dès 1655, il s'installa à Rotterdam qu'il ne quitta plus.

94.

EXPLOSION DE LA POUDRIÈRE A DELFT.

Bois, 37 x 62.

1654. Signé, daté, en bas et à droite: E. VAN DER POEL, 12 OCT. 1654.

Hist.: Provient du Palais de Loo (1798). — Ancienne collection A. C. Putman (Amsterdam, 1803). — Entré au Musée national (La Haye, 1808).

Bibl.: Catalogue du Rijksmuseum, 1956, p. 161, n° 1889.

Exp.: N'a jamais figuré à une exposition.

AMSTERDAM. RIJKSMUSEUM

95.

L'INCENDIE DE L'ÉGLISE.

Bois, 46 x 62.

1658. Signé et daté, en bas et à gauche: EVANDER POEL, 1658.

Hist. : Ancienne collection J. Poplawski (Petersbourg-Varsovie). — Acquis par le Musée en 1935.

Bibl. : Jan ZARNOWSKI, *Katalog wystawy obrazow ze zbiorow dr. Jana Poplawskiego. Muzeum Narodowe w. Warszawie, Warszawa, 1936, n° 63.* — M. WALICKI, *Przewodnik po dziale malarstwa obcego Muzeum Narodowego w. Warszawie, Warszawa, 1936, p. 27, 40.* — *Katalog galerii malarstwa obcego, Muzeum Narodowe w. Warszawie, Warszawa, 1938, n° 213.* — J. BIALOSTOCKI et M. WALICKI, *Europäische Malerei in polnischen Sammlungen, s. I, 1957, n° 342.* — A. CHUDZIKOWSKI, *Krajobraz holenderski XVII w. Muzeum Narodowe w. Warszawie, Warszawa, 1958, n° 73.*

Exp. : Varsovie, Musée national, Exposition des tableaux de la collection du Dr. Jan Poplawski, 1935. — Varsovie, Exposition du Paysage hollandais du XVII^e siècle, 1958, n° 73.

VARSOVIE. MUSÉE NATIONAL

Peter PORTENGEN.

(?) — (?) 1643.

On connaît peu de choses de cet artiste, sinon qu'il travailla à Utrecht, qu'il exécuta quelques portraits et qu'il fut un bon paysagiste.

96.

SAINT PIERRE.

Bois, 72 x 65.

1639. Signé, daté en haut et à droite : P. PORTENGEN, 1639.

Hist. : Ancienne collection du Marquis de Castro Serna (Madrid.)

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Le Centraal Museum d'Utrecht possède un portrait de cet artiste daté de 1636.

MADRID. M. V. LOPEZ DE CEBALLOS Y ULLOA

Nicolas POUSSIN.

Les Andelys, 1594 — Rome, 1665.

Fils d'un gentilhomme ruiné par les guerres, Poussin abandonna ses études pour la peinture. Il entra dans l'atelier de Varin, où il resta jusqu'à l'âge de dix-huit ans avant de se rendre à Paris, où il fit la connaissance du Cavalier Marin, qui lui conseilla de partir pour Rome. En voyage, il exécuta des trumeaux et des dessus de portes pour subvenir aux frais de route; arrivé à Rome, il travailla laborieusement, vivant à l'écart de la société,

s'inspirant de Raphaël et de Jules Romain, qu'il copia le plus souvent. Très influencé par l'antique, il emprunta ses thèmes à la mythologie, tout en ne négligeant pas l'art du paysage. Au retour d'Italie, Poussin s'arrêta au château de Cheverny et à Blois, où il exécuta quelques œuvres. Il parvint à Paris en 1620, mais il n'avait qu'un désir : repartir sur Rome, qu'il ne put atteindre; il s'arrêta à Florence au cours d'un second voyage; une troisième fois, le manque de subsides l'empêcha d'aller plus loin. Ce ne fut qu'au printemps de 1623 qu'il put enfin atteindre son but, recommandé par le Cardinal Barberini, neveu du Pape Urbain VIII. Malgré ces amitiés, Poussin connut des années difficiles, et ce n'est que vers 1629 que son talent s'imposa.

97.

SAINT JEAN-BAPTISTE BAPTISANT LE PEUPLE SUR LES BORDS DU JOURDAIN.

Toile, 94 x 120.

Vers 1630.

Hist. : Provient de la collection de Louis XIV. — Don d'André Le Nôtre au Roy en 1693.

Bibl. : FÉLIBIEN, *Entretiens sur Poussin*, Paris, 1725, t. IV, p. 24. — VILLOT, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée impérial du Louvre*, Paris, 1855, n° 432. — BAILLY, *Inventaire publié par Engerand*, Paris, 1899, p. 313. — E. MAGNE, *Nicolas Poussin*, Paris, 1914, n° 265. — GRAUTOFF, *Nicolas Poussin*, Munich, 1914, t. I, p. 172 et t. II, n° 98. — FRIEDLANDER, *Nicolas Poussin*, Munich, 1914, p. 114, pl. 151. — G. BRIÈRE, *Catalogue des peintures du Musée du Louvre*, Paris, 1924, n° 721. — P. MARCEL et Ch. TERRASSE, *La peinture au Musée du Louvre: La peinture française au XVII^e siècle*, Paris, 1929, p. 44, pl. 45. — G. WILDENSTEIN, *Poussin et ses graveurs au XVII^e siècle*, Paris, 1957, p. 101, n° 61.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

D'après le catalogue de Le Nôtre, confirmé par celui de G. Brière, cette toile aurait été peinte avant 1640, mais G. Wildenstein, dans le dernier ouvrage paru sur Poussin, indique 1630. L'artiste exécuta plusieurs fois ce même sujet dans la série des sept sacrements du duc de Rutland, pour Cassiano del Pozzo et à Chantelou, pour Lord Ellesmere (1644-1648).

98.

LE JEUNE PYRRHUS SAUVÉ.

Toile, 116 x 160.

Entre 1633 et 1636.

Hist. : Provient de la collection de Louis XVI. — Acquis du duc de Richelieu (1665).

Bibl. : FÉLIBIEN, *Entretiens sur Poussin*, Paris, 1725, t. IV, p. 82. — PIGNONNIER DE LA FORCE, *Description de Versailles*, Paris, 1764, p. 263. — BAILLY, *Inventaire publié par Engerand*, Paris, 1899, p. 301. — E. MAGNE, *Nicolas Poussin*, Paris, 1914, catalogue, n° 98. — GRAUOFF, *Nicolas Poussin*, Munich, 1914, t. I, p. 126, et t. II, n° 57. — FRIEDLANDER, *Nicolas Poussin*, Munich, 1914, p. 42, 125, repr. n° 82. — G. BRIÈRE, *Catalogue des peintures du Musée du Louvre*, Paris, 1924, p. 207, n° 726. — ALFASSA, *Poussin*, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1925, t. I, n° 270. — G. WILDERSTEIN, *Poussin et ses graveurs au XVII^e siècle*, Paris, 1957, p. 169, n° 103.

Exp. : San Francisco, Golden Gate International Exposition, *Masterworks of Five Centuries*, 1939, n° 105. — San Francisco, The California Palace of the Legion of Honor, *Seven Centuries of Painting*, 1939, n° 42.

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE

Mattia PRETI.

Taverna, 1613 — Malte, 1699.

Elève de Lanfranco, il eut, pour véritable maître Guercin. Preti voyagea entre Venise et Bologne, où il exécuta dans ces régions divers travaux pour les édifices publics. De retour à Rome en 1657, il reçut l'importante commande de trois peintures pour la décoration de l'église S. Andrea della Valle. Invité par le Grand Maître de l'Ordre de Malte, Preti en décora la cathédrale par des fresques illustrant la vie de saint Jean-Baptiste. L'artiste travailla pour la chapelle des Chartreux de Naples. Son succès fut considérable, mais la vogue de Luca Giordano lui porta ombrage.

99.

DÉCOLLATION DE SAINT JEAN-BAPTISTE.

Toile, 112 x 86.

Vers 1656-1659.

Bibl. : B. MOLAJOLI, *Notizie su Capodimonte*, Napoli, 1957, p. 58, n° 1501.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

NAPLES. MUSÉE NATIONAL DE CAPODIMONTE

Harmensz van RIJN REMBRANDT.

Leyde, 1606 — Amsterdam, 1669.

Fils d'un meunier, Rembrandt vit le jour dans une ville prospère tant au point de vue économique qu'artistique. Dès l'âge de quatorze ans, il entra en apprentissage chez Jacob Swanenburgh (1621) puis dans l'atelier de Pieter

Lastman à Amsterdam (1623). De retour à Leyde (1624-1625) il travailla avec un autre élève de Pieter Lastman, Jan Lievens; à cette époque commença sa véritable carrière : ses premières œuvres connues, datent de 1626. A partir de 1631, Rembrandt s'installa à Amsterdam et commença à connaître la notoriété par ses portraits, dont les plus beaux sont de 1640. En premières noces, il se maria avec Saskia, dont il reproduira inlassablement les traits; au moment où il achève son célèbre morceau : la Ronde de nuit (1642), Saskia meurt en lui laissant un fils Titus, dont il exécutera un admirable portrait. Vers 1645, Hendrickje Stoffels entra à son service pour l'aider à élever son fils; elle devint sa compagne, lui donna une fille (1654). On sait que tant sur le plan moral que sur le plan financier, Rembrandt traversa des périodes pénibles, il connut la faillite; ses biens furent vendus. Hendrickje se dévoua jusqu'aux limites de ses forces lorsque la corporation des drapiers le chargea de peindre la merveilleuse œuvre de Rijksmuseum : le Syndic (1661), qui fit de l'artiste le plus grand maître de la peinture hollandaise du XVII^e siècle.

100. (reproduit pl. 15.)

LA FUITE EN ÉGYPTE.

Bois, 26 x 24.

1625. Monogrammé, daté, en bas et à droite.

Hist. : Don de Mme Benjamin Chaussemiche au Musée de Tours (1950).

Bibl. : O. BENESCH, *An unknown Rembrandt painting of the Leiden period*, Burlington Magazine, London, 1954 mai, p. 134. — B. LOSSKY, *Un nouveau Rembrandt au Musée de Tours*, Arts, Paris, 1956, n° 552. — B. LOSSKY, *Tours-France*, 1956, n° 17, repr. — B. LOSSKY, *Art et style*, 1956 repr.

Exp. : Stockholm, National Museum, Rembrandt, 1956, n° 1. — Leyde, Stetelijkmuseum de Lakenhal, Rembrandt, 1956, n° 1. — Vienne, Palais Lobkowitz, Chefs-d'œuvre du Musée de Tours, 1957, n°-19.

TOURS. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

101.

PORTRAIT DE REMBRANDT AVEC UNE TOQUE ET UNE CHAÎNE D'OR.

Bois, 68 x 53.

1633. Signé, daté à mi-hauteur à droite : REMBRANDT F. 1633.

Hist. : Provient de la collection du duc de Brissac. — Ancienne collection du comte de Vence et du duc de Choiseul. (D'après Hofstede de Groot, ce tableau aurait appartenu à Lord Anran, à Charles I^{er} et à Jacques II d'Angleterre, ainsi qu'au peintre Hyacinthe Rigaud.) Cette provenance est contestée par Ursula Hof (1935).

Bibl. : BODE, *L'œuvre complet de Rembrandt*, Paris, 1899, t. III, p. 73. — HOFSTEDÉ DE GROOT, *The complete works of Rembrandt*, Paris, 1915, t. VI, p. 245, n° 567. — DEMONTS, *Catalogue de la peinture hollandaise au Musée du Louvre*, Paris, 1922, p. 23, n° 2553. — Mme BRIÈRE

MISME, *La peinture au Musée du Louvre : Ecole hollandaise*, Paris, 1929, p. 53, pl. 77. — A. BREBIUS, *Rembrandt Gemälde*, Vienne, 1935, repr. n° 19. — Ursula HOFF, *Rembrandt und England*, Hambourg, 1935, p. 38-43. — R. HAMANN, *Rembrandt*, Berlin, 1948, p. 46 et 51, repr. p. 49. — SKYMOUR, *Slive Rembrandt and his Critics (1630-1730)*, La Haye, 1953, p. 28.

Exp. : Paris, Orangerie des Tuileries, Rembrandt, 1947, n° 5. — Amsterdam, Rijksmuseum, Drie Eeuwen Portret in Nederland, 1952, n° 139. — Paris, Laboratoire du Musée du Louvre, Rembrandt, 1955, n° 5. — Paris, Bibliothèque nationale, Rembrandt graveur, 1956, n° 84.

102.

PORTRAIT DU FRÈRE DE L'ARTISTE.

Toile, 71 x 55.

Vers 1650.

Hist. : Provient de la collection du roi Stanislas Poniatowski (Varsovie). — Legs du comte Felix Nicolas Potocki au Musée du Louvre (1921).

Bibl. : BOYE, *L'œuvre complet de Rembrandt*, Paris, 1899, t. V, p. 126. — HOBSTEDE DE GROOT, *The complete works of Rembrandt*, Paris, 1915, p. 194, n° 420. — DEMONTS, *Catalogue de la peinture hollandaise au Musée du Louvre*, Paris, 1922, p. 189. — Mme BRIÈRE-MISME, *La peinture au Musée du Louvre : Ecole hollandaise*, Paris, 1929, p. 54, repr. n° 78. — A. BREBIUS, *Rembrandt Gemälde*, Vienne, 1933, repr. n° 129.

Exp. : Rome, Galerie Borghèse, Mostra di Capolavori della pittura olandese, 1928, n° 99. — Paris, Orangerie des Tuileries, Rembrandt, 1947, n° 6. — Nord de la France, Exposition circulante de peinture hollandaise, 1953. — Paris, Laboratoire du Musée du Louvre, 1955, n° 7.

Portrait présumé du frère de Rembrandt : Adriaen Harmensz van Rijn, portant un médaillon suspendu à une chaîne d'or.

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE

103.

GARÇON COUCHÉ DANS UN LIT.

Plume, avec quelques touches de lavis de bistre et deux touches de blanc dans les yeux, 76 x 142 mm.

Vers 1632-1634. En haut, à droite, le n° 25 de l'Album Bonnat. Annoté au verso et au crayon : REMBRANDT.

Hist. : Ancienne collection Andreossy. Probablement un des deux dessins du n° 351 de la vente de cette collection à Paris (1864). — Léon Bonnat (acquis entre 1885 et 1893, marque L. 1714). — Don Bonnat au Musée du Louvre (1919).

Bibl. : HOFSTEDE DE GROOT, *Die Handzeichnungen Rembrandts*, Haarlem, 1906, n° 720.

Le Cabinet des dessins de Berlin possède un croquis du même garçon souffrant, mais le lit n'est pas indiqué.

104.

LA FAISEUSE DE KOUCKS.

Plume, avec quelques touches de lavis de bistre, 150 × 170 mm.

Vers 1635.

Hist. : Provient des biens des émigrés. — Marque du Louvre L. 2207.

Bibl. : HOFSTEDE DE GROOT, *Die Handzeichnungen Rembrandts*, Haarlem, 1906, 3^e série, pl. XV, n° 643. — F. LUGT, *Inventaire des Ecoles du Nord* : Rembrandt, Musée du Louvre, Paris, 1933, n° 1180.

Exp. : Amsterdam, Rijksmuseum, Rembrandt, 1932, n° 237.

Admirable croquis, plein de vivacité. Un dessin semblable existe au Cabinet des dessins d'Amsterdam, une troisième figure dans la collection F. Koengis (Haarlem); deux autres dessins appartiennent aux collections des Musées de Stockholm et de Dresde. Rembrandt exécuta également une eau-forte sur ce même sujet.

105.

PAYSAGE AVEC PONT EN PIERRE.

Plume légèrement lavée de bistre, 133 × 219 mm.

Vers 1645. En haut, à droite, le n° 6 de l'Album Bonnat.

Hist. : Ancienne collection Léon Bonnat (marque L. 1714). — Don Bonnat au Musée du Louvre (1919).

Bibl. : F. LUGT, *Inventaire des Ecoles du Nord*, Rembrandt : Musée du Louvre, Paris, 1933.

Dessin d'un joli effet ensoleillé qui date probablement de 1645.

106.

LE BON SAMARITAIN A LA PORTE DE L'AUBEROE.

Plume et lavis de bistre, 177 × 222 mm.

Annoté, en bas et à gauche : LE SAMARITAIN PAYE L'HÔTE QUI LE REMERCIÉ.

Hist. : Provient des biens des émigrés. — Marque du Louvre : L. 2207. — Hofstede de Groot donnait comme provenance la collection Crozat.

Bibl. : H. de CHENNEVIÈRES, *Rembrandt*, Paris, pl. VI. — KLEIMANN, *Rembrandt*, série V, pl. 43. — HOFSTEDE DE GROOT, *Die Handzeichnungen*, Haarlem, 1906, n° 606. — *L'Art flamand et hollandais*, Paris, 1908, t. II, p. 47. — *Onze Kunst*, Munich, 1908, t. II, p. 99. — LUGT, *Inventaire des Ecoles du Nord*, Rembrandt : Musée du Louvre, Paris, 1933.

Exp. : Amsterdam, Rijksmuseum, Rembrandt, 1932, n° 296.

Un des beaux desains consacrés par Rembrandt à la parabole du Bon Samaritain. Il appartient probablement à la série des projets et études qui culminaient dans le tableau du Louvre (1648). Il y a la même recherche d'effet de lumière, exprimée par un lavis magistral, que dans le grand dessin, plus complet, du British Museum à Londres. Le Cabinet des Dessins du Musée de Berlin conserve une autre feuille, représentant plus clairement l'arrivée à l'hôtellerie. Dans le dessin du Louvre, il fait sombre, et le Samaritain paie l'hôte en partant, probablement à l'aube.

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE

(Cabinet des Dessins)

Nicolas REGNIER ou Nicolo RENIERI.

Maubeuge, 1590 — Venise, 1667.

On pense que Nicolas Regnier, plus connu sous le nom italianisé de Renieri, fut l'élève d'Abraham Janssens, à Anvers, puis de Bartolomeo Manfredi, à Rome, ce qui explique l'influence caravagesque de son œuvre. A Rome, il se lia d'amitié avec le marquis Guistiani. Entre 1626 et 1641, il travailla à Venise, où après avoir imité de très près le Caravage, il subit l'influence du Guide. Il revint à Venise où il demeura jusqu'à la fin de sa vie. Ses œuvres sont dispersées dans de nombreux musées, tant en France qu'à l'étranger.

107.

VANITAS.

Toile, 173 x 140.

Hist. : Ancienne collection Barbini. — Breganze. — Acquis par le Musée de Stuttgart (1942).

Bibl. : Catalogue Lange, n° 623. — H. Voos, *Die Caravaggische Frözeit von Simon Vouet und Nicolas Regnier, 1924-1925*, n° 126-128. — H. Voos, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, 1924, p. 479. — Catalogue 1931, n° 132.

Exp. : Paris, Orangerie des Tuileries, Les peintres de la réalité en France au XVII^e siècle, 1934, n° 97.

Cette œuvre fut autrefois attribuée à Louis Carrache, puis à Simon Vouet.

Elle fut définitivement rendue à Regnier par le professeur H. Voos. Il existe de ce tableau une réplique dans la Galerie du Palais royal de Turin.

STUTTGART. MUSÉES D'ÉTAT

Francisco de RIBALTA.

Castellon la Plana, 1551 — Valence, 1628.

Elève de Juan de Juanes à Valence, Ribalta fut très influencé par les œuvres de Raphaël et du Carrache qu'il admira pendant son séjour en Italie. Après un séjour de trois années à Rome il revint en Espagne où le Cardinal don Juan de Ribera, archevêque de Valence le prit sous sa protection et lui obtint la décoration de plusieurs églises et couvents de la région. C'est ainsi que de 1602 à 1606 il exécuta d'importants retables et de nombreuses toiles, parmi lesquelles des portraits. Francisco de Ribalta forma quelques élèves dont le plus célèbre fut Ribera.

108.

LA PENTECOTE.

Toile, 168 × 122.

Signé en bas et à droite : F. RIBALTA.

Hist. : Provenance inconnue.

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Dans cette toile, l'artiste a donné toute l'importance à la lumière spirituelle.

MADRID. M. V. LOPEZ DE CEBALLOS Y ULLOA

Juan de RIBALTA.

Valence, 1596-1628.

Fils et élève de Francisco Ribalta, il produisit très jeune des œuvres intéressantes, telles la Crucifixion (1615) du Musée de Valence et quelques bons portraits. Son œuvre est encore mal connue; bien souvent, elle s'identifie avec celle de son père, mais à la différence qu'il exécuta plutôt des portraits.

109. (reproduit pl. 10.)

SAINT JÉRÔME.

Toile, 162 × 140.

1618. Signé, daté : JUAN RIBALTA, FACIEBAT ET INVENTOR ANNO 1618.

Hist. : Ancienne collection du Frère Juan Batista Molès (1787). — Pedro Pascual Molès (Barcelone, 1797). — A cette date, la toile devint la propriété de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Georges. — Actuellement mise en dépôt aux Musées d'Art de Catalogne.

Bibl. : L. BORDAS, *Memoria acerca de la errecion y progresos de la Junta de Comercio de Cataluña*, Barcelone, 1837, p. 89, n° 80. — *Catalogo de las obras de pinturas del Museo de la Academia provincial de*

Bellas Artes de Barcelona, Barcelona, 1866, n° 186. — A. de SALAS, A. de AURELLANA, *Biografía pictoria Valentina*, Madrid, 1930, p. 12' — D. FITZ-DARBY, *Francisco Ribalta and his School*, Cambridge, 1938, p. 269 et 285.

BARCELONE. REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN JORGE
(Mis en dépôt aux Musées d'Art de Catalogne)

Jusepe de RIBERA.

Jativa, 1591 — Naples, 1632.

Sa jeunesse fut malheureuse; tout jeune enfant, il alla à Valence, où il devint l'élève de Francisco Ribalta. Vers 1611, il se rendit en Italie, et notamment à Parme, à Venise et à Rome, où il s'enthousiasma à la fois pour l'art du Corrège, de Raphaël, des Carrache et du Caravage, dont il étudia les œuvres avec beaucoup de soin. En 1616, il s'installa à Naples, où le duc d'Osuna, vice-roi, s'intéressa à lui; on l'appelait « le petit Espagnol ». Ses œuvres, envoyées en Espagne et à travers l'Europe, connurent un grand succès.

110.

SAINT SÉBASTIEN.

Toile, 124 x 99.

1631. Signé, daté, en bas et à gauche : JUSEPE DE RIBERA ESPAÑOL. 1631.

Hist. : Provient de San Martino Certosa (1806).

Bibl. : A. de RINALDIS, *Catalogo del Museo Nazionale di Napoli*, Napoli, 1928, p. 265-266. — G. ISARLO, *Caravage et le Caravagisme européen*, Aix, 1941, p. 202. — E. DU GUÉ TRAPIER, *Ribera*, New York, 1952, p. 166, 187, repr. fig. 55. — B. MOLAJOLI, *Notizie su Capodimonte*, Napoli, 1957, p. 54, n° 315.

NAPLES. GALERIE NATIONALE DE CAPODIMONTE

Orazio RIMINALDI.

Pise, 1598-1630.

En raison de la brièveté de sa vie, l'œuvre de cet artiste est extrêmement réduite, et la plupart de ses tableaux ont été perdus. On sait qu'il fut l'élève d'Alberguetti et de Lomi et qu'il connut à Rome Orazio Gentileschi.

111. (reproduit pl. 36.)

L'AMOUR SACRÉ PUNIT CUPIDON.

Toile, 155 x 115.

Bibl. : R. LOMAU, *Proporzioni*, Firenze, 1943, t. I, n° 73, p. 55.

Exp. : Rome, Mostra di pittori italiani del Settecento, 1945, n° 5. — Rome, Palazzo Reale, Seicento Europeo, 1956, n° 249.

Les responsables de l'Exposition du XVII^e siècle, pensent que cette œuvre a été exécutée à Rome, inspirée peut-être d'un original perdu de Caravage.

ROME. M. ANDREA BUSIRI VICI

Pierre-Paul RUBENS.

Anvers, 1577-1640.

Les biographes de Pierre-Paul Rubens pensent que l'artiste naquit à Anvers; quoi qu'il en soit, sa formation artistique se fit dans cette ville. En 1600, il quitta la Belgique pour l'Italie, où il demeura huit années; il se maria avec Isabelle Brandt qui mourut, en 1626, de la peste. Quatre ans plus tard, il épousa Hélène Fourment, dont il se plut, comme pour sa première femme, à reproduire les traits. En 1608, Rubens regagna Anvers et fut nommé peintre des archiducs. Pour l'Hôtel de ville, il exécuta une Adoration des Mages (1610), qui fut offerte au comte Oliva et qui se trouve actuellement au Prado. De 1622 à 1625, Rubens travailla pour la galerie du Luxembourg, à Paris (Histoire de Marie de Médicis). Jusqu'en 1634, il ne reçut aucune commande officielle, mais, en 1635, Rubens rentra en Belgique et reçut de nombreuses commandes de communautés religieuses.

Outre ses qualités de peintre, Rubens fut un grand diplomate; il sut gagner la confiance des Cours d'Angleterre et d'Espagne et s'imposer aussi bien à l'archiduchesse Isabelle qu'à Philippe IV ou à Charles I^{er} d'Angleterre. Le 15 novembre 1630, Rubens pouvait enregistrer le résultat de son ambassade : grâce à lui, les accords de paix entre l'Angleterre et l'Espagne étaient signés. Après avoir décoré les plafonds de Whitehall, palais de Charles I^{er}, il fut rappelé à Anvers pour la décoration de la ville à l'occasion de l'entrée triomphale de Ferdinand d'Autriche, infant d'Espagne, gouverneur des Pays-Bas. En 1636, Philippe IV sollicita Pierre-Paul Rubens pour la décoration de son château de la Torre de la Parada, pavillon de chasse près de Madrid. Pour cette commande, l'artiste exécuta, de 1634 à 1637, une centaine d'esquisses, dont le sujet était emprunté aux Métamorphoses d'Ovide.

Les dernières années de sa vie se passèrent au château de Steen, près de Malines; elles furent pénibles pour le peintre, atteint de goutte. Il ne put achever certaines œuvres commandées par Philippe IV.

112. (reproduit pl. 54.)

L'APRÈS-MIDI.

Bois, 24 x 34.

1625-1628.

Hist. : Ancienne collection vicomte Barington. — Acquis chez Ed. Speelman, à Londres (1934).

Bibl.: G. Glück, *De landschappen Van Rubens*, Anvers-Amsterdam, 1940, n° 26, pl. coul. — Id., édition allemande, Vienne, 1945, n° 25.

Exp.: Rotterdam, Musée Boymans, Rubens, 1953-1954, n° 55.

Ce panneau et le numéro suivant montrent combien Rubens était sensible aux modulations des heures et des saisons dans un même paysage.

113. (reproduit pl. 55.)

LE SOIR.

Bois, 23 x 34.

1625-1628.

Hist.: Ancienne collection John Hunter (1728-1793). — S. Woodburn (1786-1853). — Acquis à M. W. E. Duita, à Londres (1927.)

Bibl.: G. Glück, *De landschappen Van Rubens*, Anvers-Amsterdam, 1940, n° 25, pl. coul. — Id., édition allemande, Vienne, 1945, n° 25.

Exp.: Vienne, Drei Jahrhunderte Vlämische Kunst, 1930, n° 104. — Rotterdam, Musée Boymans, Rubens, 1953-1954, n° 56.

LONDRES. M. LUDWIG BURCHARD

114.

LE MARIAGE PAR PROCURATION D'HENRI IV ET DE MARIE DE MÉDICIS À FLORENCE.

Toile, 60 x 50.

Bibl.: L. van PUYVELDE, *The sketches of Rubens*, London, 1947. — L. RÉAU, *La Galerie Médicis*, Barcelone, 1946. — L. van PUYVELDE, *Les esquisses de Rubens*, Bâle, 1948, p. 77, n° 44. — L. RÉAU, *Gazette des Beaux-Arts*, févr. 1949, p. 125. — L. RÉAU, *Gazette des Beaux-Arts* oct.-nov. 1949, p. 227. — L. van PUYVELDE, *Rubens*, Bruxelles, 1952, p. 140-144, pl. coul. et détail.

Exp.: N'a jamais figuré à une exposition.

Esquisse pour le grand tableau du Louvre, dont la première ébauche se trouve dans la collection du marquis de Cholmondeley, à Londres, et la deuxième à la Pinacothèque de Munich. On sait que, pour la série des tableaux de l'histoire de Marie de Médicis, Rubens fit plusieurs esquisses en grisaille et en couleurs. Dans celle-ci, le cardinal Pierre Aldobrandini donne la bénédiction nuptiale à la princesse Marie de Médicis, que le grand duc Ferdinand de Toscane, son oncle, épouse, au nom du roi de France, en présence de Christine de Lorraine, grande duchesse de Toscane; Eléonore de Médicis, duchesse de Mantoue; de Roger de Bellegarde, grand écuyer de France, porteur de la procuration d'Henri IV et du marquis de Sillery, négociateur de cette alliance.

PARIS. M. MAXIMO SCIOLETTE

115. (reproduit pl. 32.)

SAINT CHRISTOPHE.

Bois, 77 x 68

Hist. : Provient de la Galerie de Dusseldorf.

Bibl. : *Alte Pinakothek München, Kurzes Verzeichnis der Bilder, Amtliche Ausgabe, 1957, p. 86, n° 162.*

MUNICH. PINACOTHÈQUE

116.

ENÉE EN ENFER.

Papier collé sur toile, 40 × 26.

Hist. : Provenance inconnue.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

HOLLANDE. COLLECTION PARTICULIÈRE

Theodore ROMBOUTS.

Anvers, 1597-1637.

Elève de Frantz Lanckvelt il fut surtout le disciple d'Abraham Janssens avant de partir pour l'Italie en 1616. Il séjourna à Rome et à Pise, revint à Anvers vers 1625; il fut reçu franc-maître.

117. (reproduit pl. 45.)

LE BRELAN.

Toile, 152 × 206.

Hist. : Provient du legs van den Bosch van Can (1847).

Bibl. : A. J. J. DELEN, *Catalogue descriptif des Maîtres anciens*, Anvers, 1^{re} éd., 1948; Anvers, 2^e éd., 1958, p. 193, n° 358. — G. ISARLO, *Caravage et le Caravagisme européen*, Aix, 1945, p. 211.

Comme le Valentin et Caravage, Rombouts aime s'introduire dans les cabarets, dont il se plut à rendre l'atmosphère.

ANVERS. MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS

Jacob RUISDAEL.

Haarlem, 1625 — Amsterdam, 1682.

Issu d'une famille de peintres dont on ne sait pas grand chose, il apparaîtrait que Jacob Ruysdaël ait reçu les premiers rudiments du métier de son père. Par la suite, il se forma seul au contact de la nature. Il fut en effet le premier artiste qui, avant Constable, se soit intéressé à l'étude du ciel et des nuages. Il ne semble pas que Ruysdaël ait quitté les Pays-Bas; il entra dans la Gilde de Haarlem en 1648, se rendit à Amsterdam en 1657. Il aurait eu pour élève Hobbema, qui fut un de ses imitateurs les plus serviles.

PAYSAGE D'HIVER.

Toile, 32 x 45.

Monogrammé en bas et au milieu.

Hist. : Ancienne collection colonel Howard (1835). — Henri Cecil Elwes of Colesbourn Park (Cheltenham).*Bibl.* : J. SMITH, *A Catalogue of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters*, London, 1829-1842, vol. VI, p. 8, n° 25. — HORSTHEM DE GROOT, *Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte*, La Haye, 1893-1928, vol. IV, p. 311, n° 1031-c. — M. J. FRIEDLANDER, *Collection du Dr H. Wetzlar*, Amsterdam, 1952, p. 19, n° 78. — F. GROSSMANN, *Burlington Magazine*, London nov. 1955, p. 336.*Exp.* : Delft, Musées d'Etat, Nederlandse Meesters uit Particulier Bezit, 1951-1952, n° 44-a. — Rotterdam, Musée Boymans, Kunstschaten uit Nederlandse Verzamelingen, 1955, n° 104.**HOLLANDE. COLLECTION PARTICULIÈRE****Salomon RUISDAËL.**

Haarlem, 1600-1670.

Oncle de Jacob Ruisdaël et peut-être son maître, Salomon aurait travaillé dans l'atelier de van Goyen. Il vécut à Haarlem et fut admis dans la gilde de cette ville (1623). Il fut un des maîtres incontestés du paysage hollandais.

119. (reproduit pl. 57.)

PAYSAGE PRÈS D'UTRECHT.

Bois, 43 x 54.

Signé, en bas et à gauche.

Hist. : Ancienne collection J. Dinti (Vienne, 1869). — Marquise d'Aoust (Paris, 1924). — F. Kleinberger (New York, 1925). — Dr Curt Benedict (Berlin, 1933). — Karl Haberstock (Berlin, 1934). — S. Buchenau (Niederdorf).*Bibl.* : W. STECHOW, *Salomon van Ruysdaël*, Berlin, 1938, p. 135, n° 560.*Exp.* : N'a jamais figuré à une exposition.**HOLLANDE. COLLECTION PARTICULIÈRE****Pieter SAENREDAM.**

Asserwilt, 1597 — Haarlem, 1665.

Elève de P. de Grebber, à Haarlem, il commença sa carrière par des portraits et des paysages, mais se spécialisa très vite dans un genre nouveau : la peinture d'architecture. Ses vues d'églises sont intéressantes dans leurs plans,

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

dans le sens de la perspective comme dans le jeu des lumières. Dans la nudité des espaces, il aime placer çà et là quelques personnages, souvent dus à van Ostade. Saenredam visita sans se lasser toutes les églises autour de Haarlem, où il passa sa vie entière.

120.

ÉGLISE SAINT LAURENT A ALKMAAR.

Bois, 45 x 36.

1635. Signé, daté, en haut et à droite, au triforium : P. SAENREDAM FECIT ANNO 1635.

Hist. : Provient de l'église Saint-Joseph à Haarlem.

Bibl. : *Guide du Musée archiépiscopal*, 1913, n° 37. — P. T. A. SWILLENS, *Pieter Jans Saenredam*, Amsterdam, 1935, p. 17. — *Catalogue*, n° 78, p. 92; repr. n° 31.

Exp. : La Haye, Mauritshuis, 1956.

HAARLEM. MUSÉE ÉPISCOPAL

121. (reproduit pl. 20.)

INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINTE-MARIE A UTRECHT.

Bois, 39 x 30.

Hist. : Ancienne collection A. G. de Viner (La Haye, 1885).

Bibl. : P. T. A. SWILLENS, *Pieter Jans Saenredam*, 1935, p. 59, n° 167.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

AMSTERDAM. RIJKSMUSEUM

Carlo SARACENI.

Venise, 1585-1620.

Venu à Rome dans les premières années du XVII^e siècle, Saraceni rencontra Jean Le Clerc, dont il devint l'ami intime. Ils travaillèrent ensemble à Venise, où la mort surprit Saraceni au moment où ils procédaient à la décoration du Palais ducal, que Le Clerc acheva seul. Toute l'œuvre de Carlo Saraceni est empreinte de l'influence du Caravage; quelques toiles conservées dans les églises et les palais de Rome le prouvent.

122.

LE VOL D'ICARE.

Bois, 41 x 53.

Hist. : Provient du Palais Giardini (Parme).

Bibl. : H. Voss, *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911, p. 3. — H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin, 1924, p. 450-451. — A. PORCELLA, *Carlo Saraceni Rivista di Venezia*, 1928, p. 369-412. — A. de RINALDIS,

Catalogo del Museo Nazionale di Napoli, 1928, p. 287. — R. BUSCAROLI, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologna, 1935, p. 276. — G. IARLO, *Caravage et le Caravagisme européen*, Aix, 1941, p. 217. — A. de RINALDIS, *L'Arte in Roma dal Seicento al Novecento*, Bologna, 1948, p. 139. — L. SALERNO-A. MARABOTTI, *Catalogo della Mostra dell'600 Europeo*, Roma, 1956, p. 218-219. — R. MOLAJOLI, *Notizie su Capodimonte*, Napoli, 1957, p. 53.

Episode d'une série de six panneaux traditionnellement attribués à Elsheimer, mais restitués à Saraceni par le professeur H. VOSS.

NAPLES. GALERIE NATIONALE DE CAPODIMONTE

Roelandt SAVERY.

Courtrai, vers 1576 — Utrecht, 1639.

Elève de Jacob Savery et de Hans Bol à Amsterdam, c'est à Anvers, dans le milieu de Bruegel de Velours, que l'artiste se forma, ainsi que dans l'entourage de Christian de Keuninck et de Gillis van Coninxloo, avec lequel il travailla à Amsterdam vers 1595. A partir de 1604, on trouve Rolandt Savery à Prague, au service de Rodolphe II; à la mort de ce dernier (1612), il fit un séjour en Hollande et se rendit à Vienne, à Amsterdam et à Utrecht, où il passa maître en 1619. Il ne quitta plus cette ville.

123.

PAYSAGE AVEC AUTRUCHE.

Bois, 28 x 47.

Vers 1636. Signé en bas et à gauche : ROELANDT SAVERY.

Hist. : Provient d'une collection anglaise. — Acquis par les Amis du Musée de Gand à la vente du Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, 1952, n° 189.

Exp. : Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1952, n° 189. — Gand, Musée des Beaux-Arts, Roelandt Savery, 1954, n° 54.

GAND. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Gottfried SCHALKEN.

Dordrecht, 1643 — La Haye, 1706.

Elève de Gerard Dou à Leyde, Schalken vint s'installer dans son village natal (1655); il y séjourna pendant quelques années et partit pour Londres, où il connut un assez grand succès (1692). Il revint à La Haye (1698), où il travailla pour la Cour de Dusseldorf. Son style s'apparente de très près à celui de son maître; comme G. Dou, Schalken peignit des tableaux de petit format en introduisant des effets de lumière, obtenus à la hueur de chandelles. Après s'être intéressé aux scènes intimistes, il exécuta en outre quelques portraits qui ne sont pas moins intéressants.

124.

JEUNE FEMME ATTACHANT UNE BOUCLE D'OREILLE.

Toile, 76 x 64.

Signé, en bas et à gauche : SCHALKEN.

Hist. : Provient d'une vente à La Haye (3 mai 1729). — Ancienne collection Benjamin Da Costa (La Haye, 1764). — Cabinet de Guillaume V. — Au Louvre de 1795 à 1814.

Bibl. : *Catalogue de la vente de La Haye, 1729*, n° 60. — P. TERWESTEN, *Catalogue of Naamlijst van Schilderijen met derzelver prijzen*, Zedert, 1762-1768, p. 6, n° 378. — *Catalogue de la Vente Benjamin Da Costa, La Haye, 1764*, n° 63. — HOFSTEDE DE GROOT, *Hollandische malerei des XVII Jahrhunderts*, Amsterdam, 1906, n° 235. — *Catalogue du Mauritshuismuseum*, 1935, n° 159.

LA HAYE. MAURITSHUISMUSEUM

Johann Heinrich SCHONFELD.

Biberach, 1609 — Augsbourg, 1682/1683.

Fils d'un orfèvre réputé, Schönfeld fut l'élève à Memmingen, de Sichelbein. Après un voyage à Stuttgart et à Bâle, il séjourna en Italie de 1630 à 1640 et fut très influencé par l'Ecole napolitaine. A partir de 1652, Schönfeld s'installa définitivement à Augsbourg; il fut essentiellement un peintre religieux, mais traita néanmoins des sujets historiques ou mythologiques.

125.

LE CALVAIRE.

Toile, 26 x 53.

Hist. : Provenance inconnue.

Bibl. : *Die Weltkunst*, vol. XX, Nürnberg, 1950, n° 9, p. 5.

Exp. : Bayerische Passionkunst, Oberammergau, 1950, n° 100. — Rome, Palazzo Reale. Il seicento europeo, 1956, n° 280.

NUREMBERG. MUSÉE NATIONAL GERMANIQUE

Jan STEEN.

Leyde, 1626-1679.

On pense généralement que Steen put être l'élève de van Ostade à Haarlem et de van Goyen à La Haye. C'est un artiste très complet, qui s'essaya dans tous les genres. La dernière exposition que vient de lui consacrer le Mauritshuismuseum à La Haye (1958) permet d'en juger : paysages, scènes de la vie populaire, jeux, beuveries, intimité de la petite bourgeoisie, femmes à leur toilette et enfants malicieux, sans oublier quelques scènes bibliques.

126.

PAYSAGE HIVERNAL.

Bois, 67 x 97.

1651. Monogrammé et daté.

Hist. : Provient de la collection du Maréchal Wrangel, gouverneur général de Poméranie, qui l'avait acquis lui-même à l'artiste.

Bibl. : HOFSTEDE DE GROOT, *Holländische Malerei des XVII. Jahrhunderts*. La Haye, 1907, n° 881-a. — GRANBERG, *Inventaire général des trésors d'Art en Suède*, Stockholm, 1911, p. 92. — K. LILJENFELD, *Monatschrift für Kunstwissenschaft*, 1911, p. 513. — W. STECHOW, *Zeitschrift für Bildende Kunst*, 1928, p. 174. — W. MARTIN, *Jan Steen*, Amsterdam, 1954, n° 29.

Exp. : La Haye, Mauritshuismuseum, Jan Steen, 1958, n° 1.

CHÂTEAU DE SKOKLOSTER. M. LE BARON VON ESSEN.

127.

LES NOCES DE CANA.

Toile, 77 x 108.

1675. Signé, daté en bas et à droite : J. STEEN, 1675.

Hist. : Ancienne collection Demidoff (San Donato, 1880). — Fébure (Paris, 1882). — Charcot (Paris, 1900). — Seklemeyer (Paris, 1907). — P. de Boer (Amsterdam).

Exp. : Amsterdam, Fred. Muller, Le tricentenaire de Rembrandt, 1906.

NEERLANGBRAEK. MUSÉE A. H. KLEIWEG DE ZWAAN

Sebastien STOSKOPFF.

Strasbourg, 1597 — Idstein, 1657.

Elève de Daniel Soreau, dont il dirigea à sa mort l'atelier (1619-1621), cet artiste fit un long séjour à Paris. Il se rendit ensuite en Italie et notamment à Venise. Reçu Maître dans sa ville natale, il y établit à partir de 1641. Quelques années plus tard (1655), il fit la connaissance du comte Jean de Nassau Idstein, qui devint son mécène et chez lequel il séjourna jusqu'à sa mort.

128.

LES CINQ SENS A L'HORLOGE DE TABLE.

Toile, 48 x 65.

Signé. Reste d'une signature au dos du livre, en haut de la pile : ST.. K. PFF.

Hist. : Acquis à Paris pour le Musée en 1942.

Bibl. : Catalogue de la collection du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg : Natures mortes, Strasbourg, 1954, p. 26 et 27, n° 24.

Exp. : Luxembourg, Musée d'Etat, Natures mortes au Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, 1954, n° 24.

Les cinq sens sont représentés par : la musette (symbolisant l'ouïe), la grenade (le goût), les cartes à jouer et les trois dés (le toucher), la gravure de Rembrandt (la vue), une niche abrite un petit cône noir sensé répandre un parfum (l'odorat).

STRASBOURG, MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Mathias STOMER.

Bruxelles, vers 1600 — Sicile, vers 1650.

Ce peintre dont la biographie est peu connue, serait né à Bruxelles aux environs de 1600. Il passa la plus grande partie de sa vie en Italie; de longs séjours le mirent en contact avec les œuvres du Caravage, mais ses compositions religieuses et historiques dénotent, d'autre part, une forte influence de Honthorst dont il aurait pu être l'élève à Rome vers 1615.

129. (reproduit pl. 23.)

LE CHRIST INSULTÉ PAR LE PEUPLE.

Toile, 113 x 159.

Hist. : Provient d'un des anciens établissements de bienfaisance de Bruxelles, peut-être le Béguinage. Entré dans le patrimoine artistique de l'Assistance publique en vertu de la loi du 16 vendémiaire de l'an V (7 oct. 1798) ou du 16 fructidor de l'an VIII (3 sept. 1800) si le tableau provient du Béguinage. En 1836, il ornait un dortoir d'indigents et fut transféré à l'Administration centrale en 1857.

Bibl. : A. von SCHNEIDER, *Caravaggio und die Niederländer*, Marburg, 1933, p. 120, pl. 48. — G. ISARLO, *Caravage et le Caravagisme européen*, Aix, 1941, p. 230. — A. M. BONNENFANT-FEYTMANS, *Le patrimoine artistique de l'Assistance publique de Bruxelles*, Bruxelles, 1950, p. 45, pl. XIII.

Exp. : Bruxelles, Musée royal des Beaux-Arts (sans catalogue), 1921. — Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 1950, n° 8.

Cette œuvre fut longtemps attribuée à Gerard Honthorst, lorsqu'en 1933 M. A. von Schneider la restitua définitivement à Mathias Stomer. L'unique source de lumière est donnée par la torche que tient un des soldats; elle éclaire le Christ et illumine le visage des personnages en se réfléchissant sur l'armure de l'un d'eux.

BRUXELLES. MUSÉE DE L'ASSISTANCE PUBLIQUE

Bernardo STROZZI.

Gênes, 1581 — Venise, 1644.

Bernardo Strozzi entra très jeune dans l'Ordre des Franciscains, mais dut renoncer à sa vocation pour subvenir aux besoins de sa mère et de sa sœur. Il obtint l'autorisation de sortir du couvent et d'exercer son métier de peintre. Sa sœur s'étant mariée et sa mère étant décédée, l'artiste fut invité à réintégrer le cloître, mais il s'y refusa et fut condamné à trois ans de prison. Il s'enfuit à Venise et termina sa vie comme prêtre séculier. Il fit quelques portraits, mais se montra supérieur dans les grandes compositions, et notamment dans la fresque.

130.

LA VISITATION.

Toile, 142 x 100.

Hist. : Déposé au Musée national de Varsovie en 1939.

Bibl. : G. FIOCCO, *Pitture Veneziane ignote del Museo di Varsavia, Arte Veneta*, t. I, 1947, p. 179. — J. BIALOSTOCKI, *Galeria malarstwa obcego, II, Malarstwo włoskie, hiszpanskie, francuskie, XV, XVI, XVII, XVIII, w. Muzeum Narodowe w. Warszawie, Warszawa, 1955, p. 53, n° 98. — Wystawa malarstwa włoskiego w. zbiorach polskich XVII-XVIII w., Muzeum Narodowe w. Warszawie, Warszawa, 1956, n° 90, fig. 30.*

Exp. : Varsovie, Musée national, La peinture italienne dans les collections polonaises du XVII^e et XVIII^e siècle, 1956, p. 90.

VARSOVIE. MUSÉE NATIONAL

131.

SAINT LAURENT.

Toile, 118 x 170.

Hist. : Provenance inconnue.

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

ITALIE. COLLECTION PARTICULIÈRE

David TENIERS.

Anvers, 1610 — Bruxelles, 1690.

Elève de son père, David Teniers le Jeune s'intéressa d'abord au paysage. La tradition veut qu'il fut l'élève de Rubens et de Brouwer, dont il se serait inspiré dans certaines scènes de genre. En 1637, David Teniers épousa la fille de Breugel de Velours, filleule de Rubens, et fut nommé doyen de la Gilde, tan-

dis qu'en 1647 il devenait peintre de la Cour, grâce à la protection de l'archiduc Léopold Guillaume, gouverneur des Pays-Bas. A la mort de son père (1650), Teniers revint à Bruxelles; ouvrit un atelier et fonda, en 1683, l'Académie de Bruxelles, dont il fut le premier directeur. L'œuvre de David Teniers est considérable, et l'est plus-encore que celle de ses élèves et de son atelier.

132.

L'EGLISE DE PERCK.

Toile, 35 x 41.

Bibl. : Cette œuvre n'a jamais été étudiée, mais a seulement été expertisée par Friedländer.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

L'église de Perck est l'église du village natal de D. Teniers.

BRUXELLES. M. F. BOUSSERY

Hendrick TERBRUGGHEN.

Deventer, 1588 — Utrecht, 1629.

Elève d'Abraham Bloemaert à Utrecht, le peintre séjourna en Italie de 1604 à 1614, où il rencontra probablement le Caravage. Imprégné de l'art de cet artiste, il devint le chef de file des peintres caravagesques du Nord et eut une grande influence sur Georges de La Tour. Son œuvre est importante : il excella dans l'art du portrait aussi bien que dans celui des scènes de genre, dont le maniérisme est voisin de celui de Saraceni et de Gentileschi.

133.

JEUNE HOMME AU VERRE DE VIN.

Toile, 53 x 45.

1623. Monogrammé, daté en haut et à gauche : TB 1623.

Hist. : Ancienne collection Sir H. Duff-Gordon (Radnor). — Légué au Musée par M. David M. Koetser (New York).

Bibl. : *Oud Holland*, LXXI, 1956, n° 4, p. 229-232; *Art News*, W. R. VALENTINER, *The Raleigh Museum's collection*, New York, avril 1956, pl. coul. — W. R. VALENTINER, *Catalogue of paintings North Carolina Museum of Art*, Raleigh, 1956, p. 53, n° 70, repr. — B. NICOLSON, *Hendrick Terbrugghen*, London, 1958, p. 111, repr.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

RALEIGH. THE NORTH CAROLINA MUSEUM OF ART

Gillis van TILBORCH.

Bruxelles, vers 1625-1678.

Elève de David Teniers, Tilborch se spécialisa dans les scènes de genre, notamment les kermesses et les marchés; il exécuta néanmoins quelques portraits. Reçu franc-maître en 1654, il devint le doyen de la Gilde de Bruxelles en 1663.

134.

L'ADORATION DES BERGERS.

Toile, 115 x 178.

Signé en bas et au milieu : G. TILBORCH.

Hist. : Provient de la collection G. Brunner, Paris, 1910.

Bibl. : A. J. J. DELEN, *Catalogue descriptif des Maîtres anciens*, Anvers, 1^{re} éd., 1948; Anvers, 2^e éd., 1958, p. 218, n° 890.

ANVERS. MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS

Lucas van UDEN.

Anvers, 1595-1672.

Fils et élève du peintre Artus van Uden, il fut surtout l'élève et le collaborateur le plus attentif de Rubens. Il s'intéressa tout particulièrement à l'étude de la nature et à l'art du paysage. On retrouve parfois la main de cet artiste dans certaines œuvres de Rubens et de Teniers.

135. (reproduit pl. 51.)

PAYSAGE MONTAGNEUX.

Bois, 40 x 58.

1635. Daté, signé, au milieu de la partie inférieure : LUCAS VAN UDEN, 1635.

Hist. : Provient de la Galerie de Mannheim.

Bibl. : *Alte Pinakothek München, Kurzes Verzeichnis der Bilder*, Amtliche Ausgabe, 1957, p. 104, n° 4981.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

MUNICH. PINACOTHÈQUE

136.

PAYSAGE D'ÉTÉ.

Bois, 42 x 72.

Au revers, inscription d'une écriture du XVIII^e siècle : UDEN N° 305.

Hist. : Acquis à Londres par W. Bode (1890).

Bibl. : *Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg*, Strasbourg, 1912, n° 105. — *Catalogue du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg*, Strasbourg, 1938, n° 104.

STRASBOURG, MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Francisco de ZURBARAN.

La Fuente de Cantos, 1598 — Madrid, 1664.

Francisco de Zurbaran naquit au fond d'un village d'Estramadure. Très jeune, il quitta ses parents, petits paysans de la région, pour entrer en apprentissage à Séville, chez le peintre Pedro Diaz de Villanueva. Peintre attiré des couvents de la région de Séville, sa réputation parvint jusqu'à Madrid, où il exécuta pour le palais du Buen Retiro les dix tableaux représentant les Travaux d'Hercule (1631-1637), à la suite de quoi il fut nommé peintre du Roi. Entre 1638 et 1639, il décora les chapelles du monastère de Guadalupe et celles de la chartreuse de Jerez, dont quatre panneaux se trouvent au Musée de Cadix. A partir de 1650, Zurbaran entreprit une série de saints et de saintes, avant de travailler à Madrid pour le couvent d'Atocha (1658). On ne sait pas grand chose de la fin de sa vie. Peu avant l'exposition « Zurbaran » de Grenade (1951), Mme Maria-Luisa Caturla découvrit, dans les archives de Madrid, la date de sa mort (27 août 1664).

137. (reproduit pl. 39.)

SAINT DOMINIQUE DE GUZMAN.

Toile, 106 x 77.

Vers 1634.

Hist. : Provient d'une collection de Séville. — Collection D. Antonio Nuñez (Madrid). — Acquis à ce dernier en 1957 par M. le Duc d'Albe.

Bibl. : M. L. CATURLA, *Ternura y primer de Zurbaran-Goya*, Madrid (à paraître au moment où nous mettons sous presse).

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Selon Mme Maria Luisa Caturla, il existe trois répliques de cette œuvre, qui diffèrent par leurs dimensions. On peut remarquer la façon toute particulière de l'artiste à se jouer de la lumière qui vient d'en haut et qui effleure plus qu'elle ne modèle le personnage, à l'inverse des peintres du clair-obscur.

MADRID. PALACIO DE LIRIA

(Collection de M. le duc d'Albe)

138. (reproduit pl. 38.)

ANGE.

Bois, 120 x 62.

Hist. : Provient de la Chartreuse de Jerez de la Frontera.

Bibl. : PONS, *Viaje de España*, Madrid, 1777, t. XV, p. 278. — C. PEMAN, *La reconstrucción del retablo de la Curtuja de Jerez*, *Archivo de Arte*, 1950, n° 91, p. 203. — M. SORIA, *Zurbaran*, London, 1953, n° 131. —

C. PEMAN, *Catalogo de los Pinturas del Museo de Cadiz*, Cadiz, 1952, p. 48, n° 76, pl. VIII.

Exp. : Madrid, Amigos del Arte, Zurbaran, n° 22 bis.

CADIZ. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Cryn VOLMARIJN.

Rotterdam, vers 1604-1645.

Fils de H. Volmarijn, on pense qu'il fut l'élève de J. Jordaens ou de L. Bramer.

139. (reproduit pl. 25.)

ENFANT SOUFFLANT UNE CHANDELLE.

Toile, 65 x 51.

Hist. : Provient d'une collection anglaise.

Bibl. : Cette œuvre n'a jamais été étudiée, mais a été reconnue comme de la main de Volmarijn par le professeur van Gelder, de l'Université d'Utrecht.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

ROME. M. ANDREA BUSIRI VICI

Simon VOUET.

Paris, 1590-1649.

Elève de son père, Simon Vouet fut le peintre de son époque qui voyagea le plus. Il séjourna en Angleterre, en Italie, où il vécut entre Gênes, Venise et Rome. De retour en France (1627), il s'éloigna du caravagisme, dont il avait adopté les principes, et fut attiré par la décoration. Il ne connut pas le même succès en France qu'à l'étranger; malgré ses qualités, Lebrun même le tint à l'écart au moment de la fondation de l'Académie de peinture. Simon Vouet fut un excellent pédagogue; il eut pour élèves Dufresnoy, Mignard, Lesueur.

140.

L'ÉVANOUISSEMENT DE SAINTE MADELEINE.

Toile, 107 x 87.

Hist. : Proviendrait, selon le propriétaire, de la collection du duc de Trévise.

Bibl. : N'a jamais été publié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Le Musée de Besançon possède une composition identique provenant de la collection Gigoux.

NEW YORK. M. PAUL O. BERLIZ

Emmanuel de WITTE.

Alkmaar, 1617 — Amsterdam, 1692.

Elève de Van Aelst à Delft, l'artiste travailla surtout à Alkmaar, Rotterdam, et, à partir de 1650, à Amsterdam. Si l'on connaît des paysages, des marines, des scènes mythologiques et des tableaux de genre, Emmanuel de Witte s'est surtout spécialisé dans la représentation d'intérieurs, et plus particulièrement d'églises, où la perspective et la sobriété du lieu l'inspirèrent pour l'étude de la lumière.

141. (reproduit pl. 21.)

INTÉRIEUR D'ÉGLISE GOTHIQUE.

Bois, 47 × 37.

1677. Signé, daté, en bas et à gauche : A. DE WITTE A° 1677.

Hist. : Ancienne collection G. Van der Pot. — Acquis à sa vente (Rotterdam, 1808).

Bibl. : P. R. W. NOACH, *De Oude Kerch de Amsterdam*, 1939, p. 125. — H. JANTSEN, *Das Niederländische Architekturbild*, p. 125. — *Catalogue du Rijksmuseum : peintures, pastels et aquarelles*, Amsterdam, 1951, p. 196, n° 2698. — *Catalogue du Rijksmuseum : peintures, aquarelles et pastels*, Amsterdam, 1956, p. 230, n° 2698.

AMSTERDAM. RIJKSMUSEUM

142.

INTÉRIEUR D'ÉGLISE.

Bois, 59 × 51.

Signé, au centre de la dalle descellée : E. DE WITTE.

Hist. : Ancienne collection Burke (1812). — Acquis par W. Bode à Sedelmeyer à Paris (1890).

Bibl. : *Catalogue de la vente Burke*, 1912, n° 148. — W. BODE, *Die Meister der Holländischen und Flämischen Malerschulen*, Leipzig, 1917, n° 269. — *Catalogue des peintures anciennes du Musée des Beaux-Arts de Strasbourg*, 1938, p. 98, n° 149.

Exp. : Bâle, *Kunstschätze aus den Strassburger Museen*, 1947, n° 166. — Zurich, *Kunsthaus, Holländer des 17. Jahrhunderts*, 1953, n° 179. — Rome, *Palazzo delle Esposizioni, Mostra di Pittura Olandese del Seicento*, 1954, n° 181. — Milan, *Palazzo Reale, Mostra di Pittura Olandese del Seicento*, 1954, n° 181.

STRASBOURG, MUSÉE DES BEAUX-ARTS

143. (reproduit pl. 33.)

LA FUITE EN ÉGYPTE.

Toile, 72 x 65.

Hist. : Provient de la Galerie de Dusseldorf.

Bibl. : *Alte Pinakothek München, Kurzes Verzeichnis der Bilder, Amtliche Ausgabe*, 1957, p. 111, n° 197.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

MUNICH. PINACOTHEQUE

XVIII^e SIÈCLE

Giuseppe BAZZANI.

Reggio, 1690 — Mantoue, 1769.

Elève de Giovanni Conti, Bazzani s'installa à Mantoue, où il s'inspira des œuvres de Paul Véronèse et de Rubens, qu'il chercha à imiter.

144. (reproduit pl. 16.)

ADORATION DES BERGERS.

Toile, 117 × 90.

Hist. : Ancienne collection Lempertz (1930).

Exp. : WIESBADEN, *Italienische Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts*, 1933, n° 14.

COLOGNE. WALLRAFF RICHARTZ MUSEUM

Bernardo BELLOTTO.

Venise, 1720 — Varsovie, 1780.

Elève de son oncle Canaletto, Bernardo connu dans son atelier les peintres Francesco Guardi et Pietro Longhi, ainsi que G.B. Tiepolo, dont il devint l'ami. Vers l'âge de vingt ans, il visita toute l'Italie et s'arrêta à Rome, où il étudia les œuvres de Pamini. En 1747, après avoir séjourné en Angleterre, il se rendit à Dresde, devint le peintre d'Auguste III et demeura en Bavière jusqu'en 1758. A cette époque, Bellotto partit pour Vienne; se rendit à Varsovie (1762), où il fut nommé peintre du roi de Pologne Stanislas-Auguste; il mourut, dans cette ville, chargé d'honneurs.

145.

JÉSUS CHASSANT LES MARCHANDS DU TEMPLE.

Toile, 153 × 114.

Hist. : Provient de l'ancienne collection du roi Stanislas Auguste Poniatowski; au musée National de Varsovie depuis 1945.

Bibl. : *Neue Bibliothek der Schönen Wissenschaft en und freyen Künste*, hrg. v.C.F. Weisse, Leipzig, 1765, p. 369. — S. CIAMPI, *Bibliografia critica delle corrispondenze... dell'Italia colla Russia, Polonia, Firenze*, 1834, II, p. 236, n° 35. — E. RASTASWIECKI, *Słownik malarzow polskich*, Warszawa, 1850, I, p. 55, n° 36. — FOURNIER-SARLOVEZE, *Les peintres*

de Stanislas Auguste, Paris, 1907, p. 147, n° 460. — M. STUBEL, *Der Jüngere Canaletto und seine Radierungen*, Monatshefte für Kunstwissenschaft, IV, 1911, p. 481. — T. MANKOWSKI, *Galeria Stanisława Augusta*, Lwów, 1932, n° 460. — H. FRITZCHE, *Bernardo Bellotto genannt Canaletto*, Burlington Magazine, London, 1936, n° 191. — *Sichergestellte Kunstwerke im Generalgouvernement*, b.m., b.r. n° 128. — S. KOZAKIEWICZ, *Canaletto*, Warszawa, 1953, p. 20. — M. WALLIS, *Canaletto malarz*, Warszawa, 1954, p. 29. — S. LORENTZ, *I dipinti di Bernardo Bellotto*, Mostra di Bernardo Bellotto-Alessandro Gierymski, Venezia, 1955, p. 60. — S. LORENTZ, S. KOZAKIEWICZ, *Bellotto a Varsavia*, Venezia, 1955, n° 29, p. 47. — J. BIAŁOSTOCKI, *Galeria malarstwa obcego*, II, Warszawa, 1956, n° 16.

Exp. : Venise, Palazzo Grassi, Bernardo Bellotto-Alessandro Gierymski, 1955, n° 29. — Londres, Whitechapel Art Gallery, Bernardo Bellotto, 1957, n° 28. — Liverpool, Walkers Art Gallery, Bernardo Bellotto (1720-1780), 1957, n° 28. — Rotterdam, Musée Boymans, Bernardo Bellotto (1720-1780), 1957, n° 28.

VARSOVIE. MUSÉE NATIONAL

JOSE DEL CASTILLO.

Madrid, 1737-1793.

Tout d'abord élève de José Romeo, Castillo fut remarqué par le ministre d'Etat José Carvajal, qui, séduit par ses premières œuvres, l'envoya à ses propres frais en Italie, où il travailla avec Corrado Giaquinto. Il revint avec son maître en 1753 à Madrid. Dix ans plus tard, Mengs chargea Castillo de certains travaux, notamment des cartons de tapisseries (1764), pour la Manufacture Royale, ainsi que l'exécution de deux portraits de Charles III et de la décoration des cellules du Couvent de Salesas. Castillo s'intéressa à la gravure; il illustra une édition de Don Quichotte (1770) publiée par l'Académie de Madrid.

146.

SAINT JUST.

Toile, 61 x 36.

1790. Daté au dos de la toile avec dédicace au Cardinal de Lorenzana.

Hist. : Offert par l'artiste au Cardinal Francisco de Lorenzana, archevêque de Tolède. — Ancienne collection Lazaro.

Bibl. : V. de SANBRICIO, *José del Castillo*, Madrid, 1957, p. 42, pl. 48.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Esquissé pour le grand autel de l'église Santos Justos et Pastor (1793).

MADRID. FONDATION LAZARO GALDIANO

Donato CRETI.

Crémone, 1671 — Bologne, 1749.

Elève de Pasinelli, il fut influencé par Cantarini; il travailla pour les églises de Rimini, de Bergame et de Palerme. Il fut surtout un peintre d'histoire, attiré en outre par les sujets mythologiques.

147.

JUPITER.

148.

LA LUNE.

Toile, 51 x 35.

Hist. : Proviennent du Palais de Castelgandolfo. — Entrées à la Pinacothèque en 1932.

Bibl. : P. EMANUELLI, *L'Illustrazione vaticana*, Roma, 1932, p. 1068. — *Guida della Pinacoteca Vaticana*, Citta del Vaticano, 1933, p. 223-224, n° 433-437.

Exp. : N'ont jamais figuré à une exposition.

Ces toiles appartiennent à la série des « Observations astronomiques » attribuées alors à Lauri, et aujourd'hui à D. Creti, après avoir été données à P. Véronèse. La lune est considérée par l'artiste comme satellite de la terre.

CITÉ DU VATICAN. PINACOTHÈQUE

Thomas GAINSBOROUGH.

Sudburay, 1727 — Londres, 1788.

La date de sa naissance nous est inconnue, mais on sait qu'il fut baptisé en mai 1727. Gainsborough montra très jeune des dispositions pour le dessin; son père, bien que chargé d'une famille nombreuse, ne contraria pas ses penchants et l'envoya étudier à Londres (1742), où il devint l'élève du graveur français Gravelot, qui s'intéressa particulièrement à lui. Un riche mariage lui permit, dès l'âge de dix-neuf ans, de travailler en toute sécurité à Sudburay (1745), puis à Ipswich (vers 1760). Il revint à Londres, exposa à la Société des artistes et fut un des fondateurs de la Royal Academy (1769). Il se fixa définitivement dans cette ville, où il connut une très grande notoriété. Peintre favori du roi George III, Gainsborough fut particulièrement recherché par la haute société, pour laquelle il exécuta quelque deux cents portraits. Une seule ombre dans sa vie : sa rivalité avec Reynolds.

149.

PAYSAGE.

Toile, 37 x 47.

Vers 1785.

Hist. : Provient de la famille de Gainsborough. — Ancienne collection Dupont. — Mme Scharp. — J.-H. Brown. — Sara Emilie Brown, qui le légua au Mansfield College (Oxford, 1906) avec trois autres tableaux de l'artiste.

Bibl. : E. WATERHOUSE, *Gainsborough*, London, 1958, p. 121, n° 994.

Exp. : Rotterdam, British Council, 1955, n° 35. — London Agnew, Pictures front the City Art Gallery, Birmingham. 1957, n° 19.

BIRMINGHAM. CITY MUSEUM AND ART GALLERIES

Francisco José GOYA Y LUCIENTES.

Fuendetodos, 1746 — Bordeaux, 1828.

Goya naquit près de Saragosse, où son père était doreur. Il entra dans l'atelier de José Luzan, et, quelques années plus tard, dans celui du sculpteur Juan Martinez. En 1763, il partit pour Madrid, où Tiepolo venait d'arriver; à cette date, il se présenta pour la première fois à un concours mais son nom ne fut même pas mentionné. On ne sait pas exactement à quelle date se place son voyage en Italie, mais en 1771, il obtenait le second prix de l'Académie de Parme. A la fin de cette même année, Goya revint en Espagne, où la fabrique de Notre-Dame del Pilar à Saragosse lui donna sa première commande: la décoration à fresques de la chapelle de la Vierge, ainsi que celle de la chartreuse d'Aula Dei. En 1775, Goya revint à Madrid, où il retrouva Bayeu; une série de cartons de tapisseries destinées à décorer la Résidence des Princes des Asturies lui fut confiée par Mengs. C'est ainsi que, de 1776 à 1791, Goya exécuta pour la Manufacture de Santa Barbara quarante-trois cartons. Nommé sous-directeur de l'Académie San-Fernando en 1785, il devint le familier des grandes familles d'Albe et d'Osuna; pour elles, et pour la famille royale, il peignit de nombreux portraits. Après un voyage à Cadix, Goya, victime d'une attaque d'apoplexie, devint complètement sourd; il entreprit avec joie, mais péniblement, la décoration de San Antonio de la Florida. L'avènement de Joseph Bonaparte et l'occupation de l'Espagne par les troupes françaises le meurtrirent cruellement; il composa la suite des Désastres de la guerre, des Disparates, des Caprices. Goya, toujours hanté par les visions d'atrocités, immortalisa les scènes des 2 et 3 mai 1814. Considéré comme suspect par les réactionnaires, il dut s'enfuir en France et se réfugier à Bordeaux où il demeura en exil quatre ans.

150.

REGINA MARTYRUM.

Toile, 69 x 152.

1780.

Hist. : Ancienne collection Angela Sulpice Chapinot. — D. Antonio Castillo de Lerin. — Acquis à ce dernier par le Chapitre de Notre-Dame del Pilar (1805).

Bibl. : F. ZAPATER, *Goya, noticias biograficas*, Saragoza, 1868, p. 10 à 23. — C. de LA VIÑAZA, *Goya su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887, p. 194-195, fig. 59. — V. Von LOGA, *Francisco de Goya*, Berlin, 1903, n° 5. — E. BERTEAUX, *Album de l'Exposition rétrospective d'art de 1908*, Zaragoza, 1908, pl. 26 et 27. — A. de BERUETE, *Goya*, Madrid, 1917, t. II, p. 16-20, pl. 5 et 6. — A. MAYER, *Francisco de Goya*, Berlin, 1923, n° 9. — P. GALINDO, *Goya pintando en El Pilar, Aragon*, Zaragoza, 1928 (abril), p. 152-158. — F. J. SANCHEZ-CANTÓN, *Goya pintor religioso*, *Revista de Ideas Esteticas*, Madrid, 1946, t. IX, p. 286-287, n° 15 et 16. — *Sociedad española de Amigos del Arte*, *Bocetos y estudios para pinturas y esculturas XVI-XIX° s.* — DESPARMET-FITZGERALD, *L'œuvre peint de Goya*, Paris, 1950. — F. J. SANCHEZ-CANTÓN, *Vida y obras de Goya*, Madrid, 1951, p. 23-25.

Exp. : Saragosse, Exposition retrospective de Arte, 1908, n° 26. — Madrid, *Sociedad española de Amigos del Arte*, *Bocetos y estudios para pinturas y esculturas*, 1949.

Esquisse pour la chapelle San Joaquin de la cathédrale de Notre-Dame del Pilar à Saragosse.

SARAGOSSE. CHAPITRE METROPOLITAIN DE NOTRE-DAME DEL PILAR

151.

LE PRINTEMPS.

Toile, 35 x 24.

1786.

Hist. : Acquis par le duc d'Osuna au peintre le 26 avril 1799, puis par le duc de Montellano en 1896.

Bibl. : Ch. IRIARTE, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*, Paris, 1867, p. 143. — Comte de LA VIÑAZA, *Goya : su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887, p. 281. — C. ARANJO SANCHEZ, *Goya*, Madrid, 1896, n° 54. — *Catalogo de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artisticos de la coleccion en la antigua Casa ducal de Osuna*, Madrid, 1896, n° 75. — *Exposicion de los cuadros y demas objetos de arte de la Casa ducal de Osuna*, Madrid, 1896, n° 75. — N. SENTENACH, *Nuevos datos sobre Goya y su obras*, *Historia y arte*, Madrid, 1896, p. 196-199. — P. LAFOND, *Goya. Etude biographique et critique*, Paris, 1902. — *Catalogue Peintures de l'Almada d'Osuna*, n° 9. — V. Von LOGA, *Francisco de Goya*, Berlin, 1903, 2° éd., 1923, n° 88. — A. de BERUETE, *Goya*, Madrid, 1917, n° 103. — A. MAYER, *Francisco de Goya*, Munchen, 1923, n° 93. — *Catalogos de la exposicion de pinturas en el Museo del Prado con motivo del centenario de Goya*, Madrid, 1928, 2° éd. — *Catalogo ilustrado de la exposicion de pinturas de Goya, celebrada en el Museo del Prado para comemorar el primer centenario de la*

muerte del artista, 1928, n° 9. — V. de SAMBRICIO, *Tapices de Goya*, Madrid, 1946, p. 141-143, n° 40-a. — Sociedad española de Amigos del Arte, *Bocetos y Estudios para pinturas y esculturas. Siglos XVI-XVII. Catalogo guia*, 1949, Madrid. — J. DESPARMET FITZ-GERALD, *L'œuvre peint de Goya*, Paris, t. II, 1950, n° 304. — F. J. SANCHEZ-CANTÓN, *Vida y obras de Goya*, Madrid, 1951, fig. 34-69.

Exp. : Madrid, Exposition de los cuadros, esculturas, grabados y otros objetos artísticas de la colección de la antigua Casa ducal de Osuna, 1896. — Madrid, Exposition de pinturas celebrada en el Museo del Prado con motivo del centenario de Goya, 1928. — Munich, Exposition « Le Siècle du Rococo », 1958, n° 72.

Esquisse pour le carton de tapisserie destinée à la salle à manger du Palais du Pardo. Elle fut présentée à l'approbation du roi en automne 1786 par Goya lui-même.

MADRID. M. LE DUC DE MONTELLANO

Francesco GUARDI.

Venise, 1712-1793.

Francesco Guardi appartenait à une famille de peintres; beau-frère de Giambattista Tiepolo par sa sœur, oncle de Giandomenico, il travailla dans l'atelier de son père. Au début de sa carrière, il s'intéressa à la décoration des églises, et ce n'est que quelques années plus tard, vers l'âge de trente ans, qu'il peindra des scènes de genre, ainsi que des vues de Venise. Reçu à l'Académie de peinture (1784) il mourut quelques années plus tard.

152-153. (reproduit pl. 50.)

PAYSAJE DE FANTAISIE.

Toile, 94 x 137.

Vers 1750.

Hist. : Ancienne collection Adami (Trévise). — Donati.

Bibl. : A. SIMONSON, *Francesco Guardi*, London, 1904, p. 91, n° 139-142. — G. FIOCCO, *Francesco Guardi*, Firenze, 1923, p. 74, n° 100-101. — M. GOERING, *Francesco Guardi*, Vienne, 1944, p. 38. — V. MOSCHINI, *Francesco Guardi*, Milano, 1956, pl. 119 à 122.

Exp. : Munich, Le Siècle du Rococo, 1958, n° 83.

Ces deux panneaux font partie d'une suite de quatre *Capriccios* d'un genre typiquement vénitien, où les paysages de la lagune se mêlent aux ruines romantiques et s'animent de personnages bizarres, qui se retrouvent fréquemment dans l'œuvre de Guardi.

MADRID. M. LE DUC DE MONTELLANO

Alessandro MAGNASCO.

Gênes, 1667-1749.

Le jeune Alessandro apprit les premiers rudiments du métier de son père Stefano; après la mort de celui-ci, il se rendit à Milan et travailla dans l'atelier d'Abbiati. Il y demeura jusqu'en 1735, puis à Florence, où, pendant cette période, il essaya de s'adapter à l'art aimable du XVIII^e siècle. Il revint à Gênes, où il demeura jusqu'à sa mort.

154.

PARTIE DE CARTES DANS UN CORPS DE GARDE.

Toile, 42 x 59.

Vers 1710-1720.

Hist. : Provenance inconnue.

Bibl. : N'a jamais été publié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Etudié par le professeur Antonio Morassi, qui pense que cette toile serait un des chefs-d'œuvre de l'artiste dans la première phase de la deuxième période milanaise, une des époques les plus heureuses du peintre.

PARIS. M. MAXIMO SCIOLETTE

155. (reproduit pl. 53.)

LA FLOTTE D'ANDREA DORIA DEVANT LE PORT DE GÊNES.

Toile, 133 x 182.

Hist. : Provient de la famille Poldi-Pezzoli. — Ancienne collection Chiuduni (Bergame). — Goltara (Milan, 1912). — Geiger. — Cassirer (Berlin, 1914). — Sebright (Londres, 1937). — Acquis à la vente le 2 juillet 1937.

Bibl. : G. DELOGU, *Pittori minori Liguri Lombardi e Piemontesi del Seicento e del Settecento*, Venezia, 1931, n° 212, repr. — B. GEIGER, *Magnasco*, Bergamo, 1949, p. 155, pl. 114.

Exp. : Düsseldorf, Magnasco, n° 28.

L'artiste a représenté le déchargement du butin par les esclaves.

GÊNES. M. N. C. VIEZZOLI

Luiz MELENDEZ.

Naples, 1716 — Madrid, 1780.

Luiz Melendez appartenait à une famille de peintres. Il avait à peine un an lorsqu'il quitta l'Italie avec sa famille pour s'installer en Espagne. Son père essaya d'obtenir du roi la création d'une académie royale, à l'exemple de celle de Paris, mais celle qui devait être l'Académie San Fernando ne fut

crée, que vingt-cinq ans plus tard. Un voyage en Italie lui permit de visiter Rome, Naples, et de rencontrer le roi d'Espagne, auquel il présenta ses œuvres; séduit par le talent du jeune artiste, le futur Charles III le nomma peintre de la Chambre du Roi en Italie. De retour à Madrid, Melendez fut chargé de décorer le livre de chœur de la chapelle Royale. A partir de 1760, il s'intéressa à l'art du « bodegon » entre cette date et 1772 il exécuta pour Aranjuez quarante-quatre natures mortes, dont trente-neuf se trouvent au Musée du Prado.

156.

NATURE MORTE AUX POMMES ET AUX RAISINS.

Toile, 50 x 24.

Monogrammé M. L. Z.

Hist.: Ancienne collection Jaime Villalonga. — Acquis par la Junta Municipal de los Museos (1903).

Bibl.: N'a jamais été étudié.

Exp.: N'a jamais figuré à une exposition.

BARCELONE. MUSÉES D'ART DE CATALOGNE

Juan Bautista ROMERO.

Valence, deuxième moitié du XVIII^e siècle.

On ne sait rien de précis sur la vie et l'art de cet artiste, sinon qu'il travailla entre 1765 et 1790 dans la région de Valence. Il fut essentiellement un peintre de nature morte et de fleurs, influencé par Melendez.

157.

NATURE MORTE (pain, vin et eau).

Bois, 43 x 58.

Hist.: Ancienne collection Miguel Angel Maguiro. — Santiago Pierrad (Madrid).

Bibl.: CAVESTANY, *Floreros y bodegones en la pintura española*, Madrid, 1935, n° 79. — W. R. VALENTINER, *Catalogue of paintings North Carolina Museum of Art*, Raleigh, 1956, p. 86, n° 219. — J. A. GAYA NUÑO, *La pintura española fuera de España*, Madrid, 1958, p. 291-293, n° 2512.

Exp.: Madrid, Sociedad española de amigos del Arte, *Floreros y bodegones en la pintura española*, 1935, n° 79.

RALEIGH. THE NORTH CAROLINA MUSEUM OF ART

Martin Johann SCHMIDT.

Grafenwörth, 1718 — Stein, 1801.

Fils et élève du sculpteur Jan Schmidt, il suivit l'enseignement de Starmayr avant de séjourner à Venise, où il subit l'influence de G. M. Crespi. De retour en Allemagne, Schmidt se fixa à Stein, sur le Danube. Nommé membre du Conseil de l'Académie de Vienne (1768), son activité picturale et graphique fut abondante jusqu'à sa mort.

158.

• BACCHANALE.

Toile, 76 x 93.

1790. Daté à gauche sur une pierre.

Hist.: Acquis à Vienne en 1927.

Bibl.: Neuerwerbungen des Germanischen Museums 1925-1929, Nürnberg, 1930, n° 55. — E. LUTZE, *Malerei des deutschen Barock und Rokoko, Bilderbücher des Germanischen Nationalmuseums*, Nürnberg, 1934, n° 71. — ZIMMERMANN, *Katalog der Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg*, Nuremberg, 1934, p. 64, n° 1166.

Exp.: N'a jamais figuré à une exposition.

NUREMBERG. MUSÉE NATIONAL GERMANIQUE

Francesco SOLIMENA.

Nocera dei Pagani, 1657 — Naples, 1747.

Son père le destinait à l'étude des lettres, mais, grâce à l'intervention du cardinal Orsini, devenu le pape Benoît XIII, Francesco Solimena obtint d'aller à Naples, où il travailla avec Francesco di Maria, puis avec Giacomo del Po, après avoir tenu les rudiments du métier de son père Angelo. Il quitta la région napolitaine pour Rome, où il poursuivit ses études en copiant les ouvrages de Pietro da Cortona ou de Guido Reni. En 1702, Solemina fut appelé en Espagne par le roi Philippe V.

159.

DIEU LE PÈRE, LA VIERGE ET JÉSUS ENTOURÉS DE SAINTS.

Toile, 100 x 130.

Après 1705.

Hist.: Provient d'une collection anglaise.

Bibl.: N'a jamais été publié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Esquisse pour le grand tableau de l'église San Girolamo delle Monache à Naples. M. F. Bologna date cette œuvre après 1705.

ROME. M. ANDREA BUSIRI VICI

Pierre SUBLEYRAS.

Uzès, 1699 — Rome, 1749.

Fils du peintre méridional Mathieu Subleyras, il entra dans l'atelier de Chalette à Toulouse (1715), puis dans celui de Rivalz, avant de venir s'installer à Paris (1724) et recevoir le premier grand prix de peinture (1727). Parti pour Rome en 1728, Subleyras s'établit dans cette ville, qu'il ne devait plus quitter. Il connut une très grande renommée en Italie, travailla pour le pape Benoît XIV, ainsi que pour les princes romains. Il excella aussi bien dans l'art du portrait que dans celui des sujets religieux, tout en illustrant avec beaucoup d'esprit l'œuvre de La Fontaine.

160. (reproduit pl. 18.)

DIACRE CAMALDULE PORTANT UN CHANDELIER.

Toile, 47 × 36.

Hist. : Ancienne collection Norblin. — Légué par ce dernier au Musée d'Orléans.

Bibl. : N'a jamais été publié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

161. (reproduit pl. 19.)

DIACRE CAMALDULE TENANT UN CALICE.

Toile, 47 × 36.

Hist. : Ancienne collection Norblin. — Légué par ce dernier au Musée d'Orléans.

Bibl. : N'a jamais été publié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Les camaldules furent les religieux bénédictins établis à Camaldoli par saint Romuald au ^x^e siècle.

ORLÉANS. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Giambattista TIEPOLO.

Venise, 1696 — Madrid, 1770.

D'une famille aisée, son père était capitaine de commerce, Tiepolo se sentit très jeune attiré par la peinture et entra dans l'atelier de Gregorio

Lazzarini. Il eut pour élèves ses enfants, Giandomenico et Lorenzo. Il trouva sa pleine mesure dans les vastes décorations que lui commandèrent les congrégations religieuses et les grandes familles patriciennes. Sa première commande importante fut la décoration, en 1725, de la grande salle du Palais Sandi à Venise, celle d'une chapelle du dôme d'Udine, et le Palais de l'Archevêché, qu'il couvrit de fresques. Il travailla à Milan (1731), puis à Bergame (1733). Après trois mois passés à Vicence, pour exécuter un ensemble important, le ministre de Suède à Venise lui proposa la décoration du Palais de Stockholm (1736) qu'il refusa, préférant celle du Palais archiepiscopal de Würzburg (1750). De retour en Italie vers la fin de l'année 1753, il exécuta une série de très belles planches gravées : les Caprices et Scherzi di fantasia.

162.

LA FORCE DE L'ÉLOQUENCE.

Toile, 50 × 70.

Vers 1724-1725.

Hist. : Ancienne collection du comte Almeda (Madrid).

Bibl. : A. MORASSI, *Some « modelli » by Tiepolo*, *Burlington Magazine*, London 1955, January, p. 4-7, fig. 2. — A. MORASSI, *Tiepolo*, London, 1955, p. II, fig. 9.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Esquisse pour le plafond à fresque du Palazzo Sandi, à Venise (1725).

ZÜRICH. COLLECTION PARTICULIÈRE

163.

LA CÈNE.

Toile, 77 × 87.

Hist. : Ancienne collection J. P. Weyer (Cologne). — Acquis à la vente de cette collection.

Bibl. : *Illustrierter Katalog der reichen Gemälde-Galerie des Herrn J. P. Weyer...*, Köln, 1862, n° 339. — *Katalog obrazow Starozytnych znajdujacych sie na wystawie urzadznoej w. palacu Brülowskim...*, Warszawa, 1880, n° 53. — *Katalog wystawy obrazow Muzeum Sztuk Pielnych w. Warszawie...*, Warszawa, 1885, n° 95. — *Die Bilder des Warschauer Museums « Zeitschrift für bildende Kunst »*, N.F., XXI, 1910, p. 264. — B. GENBARZEWSKI, *Muzeum Naradowe w. Warszawie, Malarstwo Obce*, Warszawa, 1929, n° 9. — M. WALICKI, *Przewodnick po dziale malarstwa obcego, Muzeum Naradowe w. Warszawie*, Warszawa, 1936, p. 10. — J. STARZYNSKI i WALICKI, *Katalog Galerii Malarstwa Obcego, Muzeum Naradowe w. Warszawie*, Warszawa, 1938, n° 57. — G. FIOCCO, *Pitture Veneziane ignote del museo di Varsavia « Arte Veneta »*, I, 1947, p. 283. — J. BIALOSTOSKI, M. WALICKI, *Europäische Malerei in polnischen Sammlungen*, 1957, n° 381.

Exp. : Varsovie, Exposition d'anciens tableaux, 1800, n° 53. — Varsovie, Exposition au Musée des Beaux-Arts, 1895, n° 95. — Varsovie, Musée national, 1926-1939, n° 9. — Varsovie, La peinture italienne dans les collections polonaises du XVII^e et du XVIII^e siècle, 1956, n° 94.

VARSOVIE. MUSÉE NATIONAL

Jean-François de TROY.

Paris, 1679 — Rome, 1752.

Issu d'une famille d'origine toulousaine, son père était déjà un peintre de talent lorsqu'il l'envoya, dès l'âge de quatorze ans, en Italie, où il passa six années. Jean-François de Troy fut essentiellement un peintre décoratif s'intéressant plus au mur qu'à la peinture de chevalet. Il exécuta d'ailleurs de nombreux cartons de tapisserie pour les Gobelins. Nommé directeur de l'Académie de France, il se rendit à Rome en 1738 pour remplacer Wleughels. Excellent pédagogue, il fut un très bon directeur aimé par tous les pensionnaires, mais, en 1751, de Troy démissionna et demanda de rentrer en France. Remplacé par Natoire, il mourut à Rome avant son retour en France.

164.

LE JEUNE HOMME AU VERRE DE VIN.

Toile, 97 x 106.

Hist. : Provient de la famille de La Tournelle (Paris).

Exp. : Galerie Charpentier, Le Pain et le Vin, 1954.

PARIS. M. LE BARON DE LA TOURNELLE

Pierre-Henri de VALENCIENNES.

Toulouse, 1750 — Paris, 1819.

Elève de Doyen à Paris, Pierre-Henri de Valenciennes fit son apprentissage à Toulouse dans l'atelier de Jean-Baptiste Despax. Après avoir visité le Sud-Est de la France, il partit en Italie et voyagea en Sicile et en Grèce. Il fonda une école de paysage s'inspirant du Poussin et de David. Reçu académicien en 1786, il fut également membre de l'Académie de Toulouse. On lui doit un ouvrage : « *Eléments de perspective pratique et de réflexion sur la peinture et le paysage* », qui le situe parmi les théoriciens de la fin du XVIII^e siècle. Ses pochades données au Louvre par la Princesse de Croy ont révélé chez ce doctrinaire, une fraîcheur de vision qui annonce les Corot d'Italie.

165.

VUE DES ENVIRONS DE ROME.

Bois, 34 x 47.

Signé : VALENCIENNES.

Hist. : Provient du Cabinet du baron de Breteuil et de M. de Villers. — Ancienne collection Mme Artaud (Sfax). — Acquis à cette dernière par la Ville de Toulouse (1951).

Exp. : Toulouse, Musée des Augustins, L'Italie des peintres, 1954-1955, n° 96. — Toulouse, Musée Paul-Dupuy, Pierre-Henri de Valenciennes, 1956-1957, n° 2.

TOULOUSE. MUSÉE DES AUGUSTINS

Pierre-Jacques VOLAIRE.

Toulon, 1729 — Naples, avant 1802.

Les biographes de cet artiste ne sont pas tout à fait d'accord sur le lieu de sa naissance, ni sur le déroulement de sa vie. On pense généralement qu'il séjourna à Rome (1763) et qu'il se fixa à Naples (1769), où il se plut à peindre des paysages, et en particulier les éruptions du Vésuve. Volaire collabora avec Joseph Vernet à la série des « Grands Ports de France ».

166.

ÉRUPTION NOCTURNE DU VÉSUVÉ.

Toile, 72 x 182.

Signé en bas et à gauche : CHEV^r VOLAIRE F^r.

Hist. : Provient du Cabinet de François de Pierre de Bernis, coadjuteur de l'archevêque d'Albi. — Bien saisi à la Révolution et entré au Musée.

Bibl. : ROSCHACH, *Inventaire des richesses d'Art de la France : Province*, Musée de Toulouse, 1904, t. VIII, n° 312.

Exp. : Toulouse, Musée des Augustins, L'Italie des peintres, 1954-1955, n° 102.

Commandé par François de Pierre de Bernis, ce tableau avait pour pendant *l'Hiver* de Foschi; gravé dans le *Voyage de Sicile*, de l'abbé de Saint-Non.

TOULOUSE. MUSÉE DES AUGUSTINS

Joseph WRIGHT of DERBY.

Derby, 1734-1797.

Elève de Thomas Hudson et de Mortmer, à Londres, Joseph Wright revint vivre dans sa ville natale, où il exposa en 1765 et 1766. Quelques années plus tard, il partit pour l'Italie et ne fut de retour en Angleterre qu'en 1775; il s'installa définitivement à Derby (1777). En 1781, la Royal Academy l'admit comme membre associé, et, trois ans plus tard, voulut le nommer académicien, mais l'artiste refusa cet honneur.

167.

PRÉPARATIF POUR LA CHASSE AU RENARD.

Toile, 95 x 117.

1773. Signé, daté, en bas et à gauche : J. WRIGHT, PINX. 1773.

Hist. : Ancienne collection comte de Hardwick. — Benedict Nicolson (1950).
— Entré au Musée de Derby (1955).

Bibl. : W. T. WHITLEY, *Artists and their friends in England, 1700-1799*, London, 1928, p. 247.

Exp. : Derby, Society of Artist, 1773, n° 372. — Londres, Gallery Roland, Wrowse Delbanco, 1950, n° 32. — Paris, Orangerie des Tuileries, *Le Paysage anglais*, 1953, n° 98. — Londres, The Arts Council, *British Life*, 1953, n° 88. — Londres, Royal Academy, *European Masters of the works of Joseph Wright*, 1954, n° 389. — Londres, Tate Gallery, *Joseph Wright*, 1958, n° 14. — Liverpool, *Joseph Wright*, 1958, n° 14. — Norwich, *Joseph Wright*, 1959.

La nuit qui précède la chasse au renard, un personnage comble les terriers.
DERBY. DERBY CORPORATION MUSEUM AND ART GALLERY



XIX^e SIÈCLE

Vito d'ANCONA.

1825-1884.

Cet artiste fit partie du groupe des « Macchiaioli », qui, entre 1860 et 1880 environ, se sont plus particulièrement intéressés au contraste de la lumière et de l'ombre.

168.

FEMME A L'OMBRELLE.

Bois, 28 x 17.

Vers 1860-1870.

Bibl.: L. VENTURI, *La peinture italienne du Caravage à Modigliani*, Genève-Paris, 1952, p. 106, pl. coul. — P. BUCARELLI, *La Galerie nationale d'Art moderne*, Rome, 1958, p. 18, repr. p. 87.

ROME. GALERIE NATIONALE D'ART MODERNE
(Florence. M. Ambron)

Aureliano de BERUETE.

Madrid, 1845-1912.

Connaisseur extraordinaire de la peinture et des musées d'Europe, critique d'art et collectionneur de surcroît, Beruete fut surtout un peintre de paysage. Après avoir reçu les leçons de Haes et de Martin Kico, Beruete alla à Paris (1878) et s'enthousiasma très vite pour le mouvement impressionniste français. Il voyagea à travers toutes les régions d'Espagne et se rendit en Angleterre, en Hollande, en Italie, en Suisse, exposa dans presque tous les Salons internationaux où il obtint de nombreuses récompenses. Ses œuvres sont surtout conservées en Espagne, mais les Musées de Bayonne et de Pau en possèdent quelques-unes.

169.

FAUBOURG AUTOUR DE MADRID.

Toile, 56 x 81.

1906. Signé, en bas et à droite : A. DE BERUETE.

MADRID, MUSÉE NATIONAL DU XIX^e SIÈCLE

170.

LES BORDS DU MANZANARÈS.

Toile, 67 x 100.

1908. Signé, en bas, à droite : A. BERUETE; daté au dos de la toile : MADRID, 1908.

Hist. : Don de l'auteur au Musée.

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

SAINT SEBASTIEN. MUSÉE SAN TELMO

171.

EL MANZANARÈS.

Toile, 57 x 81.

1908. Signé, en bas et à droite : A. DE BERUETE.

MADRID, MUSÉE NATIONAL DU XIX^e SIECLE

Richard Parkes BONINGTON.

Arnold, 1801 — Londres, 1828.

L'artiste eut une vie extrêmement courte. Il naquit près de Nottingham, mais sa famille émigra dès 1817 à Calais. En 1820, Bonington partit pour Paris et entra dans l'atelier du baron Gros, chez lequel il rencontra Delacroix, et dont il devint un grand ami. Dans les années qui suivirent, Bonington voyagea en Normandie, en Picardie, en Angleterre, avant de se rendre à Venise (1822). Il s'installa ensuite à Hampstead et exposa, pour la première fois, à la Royal Academy de Londres (1828); ce fut sa première et dernière exposition.

172.

BARQUE ÉCHOUÉE.

Toile, 38 x 33.

Hist. : Ancienne collection Henri de Rothschild.

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

PARIS. COLLECTION PARTICULIÈRE

Johannes BOSBOOM.

La Haye, 1817-1891.

Dès l'âge de quatorze ans, Bosboom fréquenta l'atelier de van Hove, avec lequel il s'exerça à broser des décors pour l'Opéra d'Amsterdam; ce travail lui donna le goût des tableaux d'architecture. Comme ses aînés Emmanuel

de Witte et Saenredam, Bosboom parcourut la Hollande en visitant plus spécialement les sanctuaires, dont il laissa de nombreux tableaux, aquarelles et dessins; il fut en outre un paysagiste délicat.

173.

INTÉRIEUR D'ÉGLISE A LA HAYE.

Bois, 66 x 49.

Hist: Ancienne collection J. van Eeghen.

Bibl.: Catalogue du Musée municipal d'Amsterdam, 1948, n° 65.

Exp.: Amsterdam, Nederlandse Beeldende Kunsten, 1923, n° 52. — Luxembourg, Musée de l'Etat, La peinture hollandaise, les Impressionnistes, 1948, n° 2. — Dusseldorf, Kunstsammlungen der Stadt Dusseldorf, 1950, n° 1. — Utrecht, Centraal Museum, Nederlandse Architectuurschilders 1600-1900, 1953, n° 22. — Leewarden, 1954. — Delft, Prinsenhof, Joh. Bosboom, 1958-1959, n° 92.

AMSTERDAM. MUSÉES MUNICIPAUX

Henri de BRAEKELEER.

Anvers, 1840-1888.

Issu d'une famille d'artistes anversois, Henri de Braekeleer fut à la fois l'élève de son père et de son oncle Henri Leys, mais il subit surtout l'influence des petits maîtres hollandais du XVIII^e siècle. Comme eux il s'intéressa aux scènes intimistes et provinciales; il aima peindre les intérieurs, les enfants jouant aux cartes, la jeune femme brochant, le vieil artiste au travail. Il introduisit les sources de la lumière naturelle ou artificielle filtrant à travers porte et fenêtre. Braekeleer mourut jeune, mais laissa une œuvre importante dispersée entre les musées d'Anvers, de Bruxelles et quelques collections particulières.

174.

INTÉRIEUR DE L'INSTITUT TERNINCK.

Bois, 65 x 81.

1884. Signé en bas et à droite: HENRI DE BRAEKELEER.

Hist.: Achat du Musée des Beaux-Arts d'Anvers à la Galerie Giroux à Bruxelles (1954).

Exp.: Anvers, Musée royal des Beaux-Arts, Henri de Braekeleer, 1956, n° 52, repr.

ANVERS. MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS

Hippolyte CAFFI.

Belluno, 1809 — Lisa, 1866.

Peintre de marines et de sujets d'architecture, il exposa pour la première fois à l'Académie de Venise, puis se rendit à Rome, où il enseigna pendant plusieurs années comme professeur de dessin. Comme tous les républicains, il prit part au mouvement révolutionnaire et combattit dans les rangs de la jeune république à Venise, mais fut contraint de s'éloigner de sa patrie. Il voyagea alors en Grèce, en Orient, en France, où il exposa pour la première fois à Paris en 1846. Renonçant à la politique, Caffi termina sa vie dans la tranquillité de la province piémontaise.

175.

VUE DE ROME.

Toile, 50 x 65.

Bibl.: P. BUCARELLI, *La Galerie nationale d'Art moderne*, Rome, 1958, p. 12, et 78 repr.

176.

VUE DE CAGLIARI.

Toile, 85 x 120.

Bibl.: P. BUCARELLI, *La Galerie nationale d'Art moderne*, Rome, 1958.

ROME. GALERIE NATIONALE D'ART MODERNE

Louis CARRAND.

Lyon, 1821-1899.

Après des études au lycée de Lyon, Carrand consacra sa jeunesse à la peinture, mais fut obligé, pour gagner sa vie, d'accepter de modestes emplois et de ne consacrer à l'art que ses instants de loisirs. Il ne s'absenta pas souvent de sa ville natale, à l'exception d'un séjour à Florence en 1847. Ami de Ravier, Carrand se révéla un très sensible paysagiste et sut rendre avec beaucoup de subtilité la lumière lyonnaise dans un style cher aux impressionnistes.

Louis CARRAND.

177.

BORDS DE RIVIÈRE.

Bois, 37 x 46.

Signé, en bas et à droite : CARRAND.

Hist.: Acquis par la Ville de Lyon pour le Musée (1901).

Bibl. : M. AUDIN et E. VIAL, *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de la France* : Lyonnais, Paris, 1918, p. 149. — MERMILLON, Louis Carrand, Paris, 1925, n° 23. — H. FOCILLON, *La peinture aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, 1928, t. II, pl. 109.

Exp. : Paris, L'Art lyonnais, 1925. — Bruxelles, De David à Cézanne, 1947. — Saint-Etienne, Palais des Arts, La Peinture lyonnaise, 1948. — Paris, Orangerie des Tuileries, La peinture lyonnaise du xvi^e au xix^e siècle, 1948, n° 20. — Londres, Royal Academy, Landscape in French Art, 1949, n° 323.

LYON. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

John CONSTABLE.

Comté de Suffolk, 1776 — Hampstead, 1887.

Ayant le goût du dessin, Constable montra ses premiers croquis à Joseph Farington, qui lui prodigua les premiers conseils mais Constable travailla plutôt en amateur jusqu'en 1799, date à laquelle il entra à la Royal Academy de Londres. Il deviendra membre associé (1819), académicien (1829). Admirateur de Claude Lorrain et de Wilson, il s'exerça à les copier, tout en demeurant très personnel lorsqu'il peignait d'après nature. Constable exposa son premier tableau à Paris, au Salon de 1824; un amateur parisien acheta la toile, et ce fut son premier succès. Son art souleva l'admiration de Delacroix et influença les paysagistes français du XIX^e siècle.

178.

ÉTUDE DE CIEL ET D'ARBRES A HAMPSTEAD.

Papier, 24 × 29.

12 septembre 1821. Inscription de la main de l'artiste : SEPR. 12. 1821. NOON. WIND FRESH AT WEST... SUN VERY HOT. LOOKING SOUTHWARD EXCEEDINGLY BRIGHT VIVID AND GLOWING, VERY HEAVY SHOWERS IN THE AFTERNOON BUT A FINE EVENING. HIGH WIND IN THE NIGHT.

Hist. : Demeura dans la famille de l'artiste jusqu'à son entrée au Musée; don de Miss Isabel Constable (1888).

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

L'inscription au dos de cette étude montre avec quelle précision l'artiste entendait garder ses souvenirs.

LONDRES. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

179.

L'ARC-EN-CIEL.

Papier collé sur toile, 21 × 30.

Août 1824.

Hist. : Demeura dans la famille de l'artiste jusqu'à son entrée au Musée; don de Miss Isabel Constable (1888).

Bibl. : G. REYNOLDS, *Catalogue of the Constable Collection*, London, n° 272, repr. pl. 205.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Etude faite probablement près de Brighton.

LONDRES. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

180.

LE MOULIN A GILLINOHAM.

Toile, 63 x 52.

Vers 1824.

Hist. : Demeura dans la famille de l'artiste jusqu'à son entrée au Musée (1888); don de Maria-Luisa Constable, Isabel Constable et Lionel Bicknell Constable.

Bibl. : G. REYNOLDS, *Catalogue of the Constable Collection*, London, n° 288, pl. 219. — R. B. BECKETT, *John Constable and the Fishers*, London, 1952, p. 252.

Exp. : Londres, Royal Academy, 1827, n° 48. — Worcester, Constable, 1835, n° 68. — Londres, Royal Academy, Winter Exhibition of old Masters, 1882, n° 51.

LONDRES. VICTORIA AND ALBERT MUSEUM

181.

LE MOULIN.

Toile, 37 x 48.

1824.

Hist. : Ancienne collection Lazaro (Madrid).

Bibl. : J. CAMON AZNAR, *Guia abreviada del Museo Lazaro Galdiano*, Madrid, 1958, p. 127.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

MADRID. FONDATION LAZARO GALDIANO

182. (reproduit pl. 61.)

HAMPSTEAD.

Papier, 24 x 29.

Hist. : Provient de la famille Constable. — Ancienne collection James Blair. — Légué au Musée en 1917.

Bibl. : LESLIE, *Memoirs of the life of Constable*, London, 1937, pl. 104. — LESLIE, *The Studio*, London, 1937 july, vol. 134, p. 2. — S. D. CLEVELAND, *Guide to the Manchester Art Galleries*, Manchester, 1956, pl. IX, coul.

Exp. : Londres, Grosvenor Gallery, 1888, n° 260. — Londres, Royal Academy, British Art, 1934, n° 685. — Venise, Biennale, 1950, n° 483.

MANCHESTER. CITY ART GALLERIES

Camille COROT.

Paris, 1796-1875.

Son père, marchand drapier, le destinait au commerce, mais, devant sa vocation, il obtint, de lui, l'autorisation de faire de la peinture. Corot devint l'élève de Michallon et de Bertin, travailla à Paris et dans la banlieue avant de faire le voyage traditionnel en Italie; il séjourna à Rome de 1825 à 1828. A son retour, il parcourut la Beauce, la Normandie et la Bourgogne, exposa au Salon de 1827 et s'en fut en Provence (1836). Il fit un troisième voyage dans la région de Rome (1843), et plus tard se rendit à Londres (1862). Devenu célèbre, Corot reçut de nombreuses commandes, notamment celles du duc d'Orléans et de l'Empereur qui lui acheta deux toiles pour sa collection personnelle. Mais sa vogue ne devait pas durer; au Salon de 1874, la médaille d'honneur lui fut refusée pour l'attribuer à Gérôme.

183.

UN CHAMP DE BLÉ DANS LE MORVAN.

Toile, 38 x 75.

Vers 1842.

Signé, en bas et à droite : COROT.

Hist. : Ancienne collection Gravel — Barbodienne — Bellet-Dupoizat : légué par ce dernier au Musée de Lyon (1884).

Bibl. : Catalogue de la vente Gravel, Paris, 1881, p. 1, n° 5. — Catalogue des Musées de Lyon, Lyon, 1887, p. 41, n° 203. — Catalogue des Musées de Lyon, Lyon, 1899, p. 54, n° 258. — A. ROBAUT, Catalogue de l'œuvre de Corot, Paris, 1905, p. 154, n° 429, repr. p. 155. — E. VIAL, Musées de peintures et de sculptures modernes : Lyon en 1906, Lyon, t. 1, p. 405. — P. DISSARD, Catalogue du Musée de Lyon, Paris, 1912, p. 16, n° 97. — L. ROSENTHAL, La Moisson, Florilège du Palais des Arts, p. 122-123. — C. MAUCLAIR, Le Palais Saint-Pierre, Paris, 1929, p. 53 et 83, repr. — R. JEAN, Corot, Paris, 1932, pl. 34. — E. FAURE, Corot, Paris, 1936, pl. 7. — R. JULLIAN, Lyon touriste, Lyon, 1938, t. II, p. 8 et 9, repr. — G. BAZIN, Corot, Paris, 1942, p. 102. — M. VINCENT, La peinture des XIX^e et XX^e siècles (Catalogue du Musée de Lyon), Lyon, 1956, p. 96, pl. D.

Exp. : Lyon, Musée des Beaux-Arts, Corot, 1936, n° 33.

LYON. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

184.

LE VALLON.

Bois, 35 x 53.

Vers 1855-1860. Signé, en bas et à gauche : COROT.

Hist. : Provient du legs Thomy-Thiery au Musée du Louvre (1902).

Bibl. : MOREAU-NÉLATON, *L'œuvre de Corot*, Paris, 1905, n° 1883. — P. JAMOT, *La peinture au Musée du Louvre : Ecole française du XIX^e siècle*, Paris, 1929, 2^e partie, p. 32, pl. 40. — G. BAZIN, *Corot*, Paris, 1942, pl. 80, n° 80; 2^e éd., Paris, 1951, p. 50, n° 91, repr. — BAUD-BOVY, *Corot*, Genève, 1957, pl. XLIII.

Exp. : Le Caire, Corot, 1928, — Zurich, Kunsthau Corot, 1934, n° 74. — Paris, Orangerie des Tuileries, Corot, 1936, n° 61. — Lyon, Palais des Beaux-Arts, Corot, 1936, n° 55. — Dieppe, Musée des Beaux-Arts, Corot, 1958.

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE

185.

L'ÉTOILE DU BERGER.

Toile, 129 x 160.

1864. Signé, daté, en bas et à gauche : COROT, 1864.

Hist. : Achat de la Ville de Toulouse à l'Exposition de l'Union artistique de Toulouse en 1864.

Bibl. : J. BUISSON, *Revue de Toulouse*, 1904, t. 20, p. 35. — ROSCHACH, *Inventory des richesses d'Art de la France : Province*, Musée de Toulouse, 1904, Toulouse, t. VIII, n° 60. — ROBAUT, *L'œuvre de Corot*, Paris, 1905, n° 1623. — MOREAU-NÉLATON, *Corot raconté par lui-même*, Paris, 1924, t. II, p. 11, fig. 194. — M. LAFARGUE, *Corot*, Paris, 1925, p. 45. — E. FAURE, *Corot*, Paris, 1934, fig. 43. — P. JAMOT, *Corot*, Paris, 1936, repr. p. 41. — *L'amour de l'Art*, Paris, févr. 1936, fig. 73.

Exp. : Paris, Musée de l'Orangerie, Corot, 1936, n° 74. — Lyon, Palais des Beaux-Arts, Corot, 1936, n° 79.

TOULOUSE. MUSÉE DES AUGUSTINS

186.

L'ATELIER.

Toile, 65 x 48.

1870. Signé, daté, en bas et à gauche : COROT, 1870.

Hist. : Ancienne collection Edwards. — Acquis de M. Tempelaere par le Musée de Lyon (1901).

Bibl. : *Catalogue de la vente Edwards*, Paris, 1881, p. 8, n° 10. — A. ROBAUT, *Catalogue de l'œuvre de Corot*, Paris, 1905, t. III, p. 112, n° 1561, repr. — H. MARCEL, *La peinture française au XIX^e siècle*, Paris, 1905, p. 150. — E. VIAL, *Musées de peintures de sculptures modernes : Lyon en 1906*, t. I, p. 405. — P. GOUJON, *Corot, peintre de figures*, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1909, t. II, p. 472. — P. DISSARD, *Catalogue du Musée de Lyon*, Paris, 1912, p. 16, pl. 97. — H. FOCHILLON, *Les Musées, Guide historique et artistique*, Lyon, 1914, p. 104. — H. FOCHILLON, *La peinture au XIX^e siècle*, Paris, 1927, p. 322. — C. MAUCLAIR, *Le Palais Saint-Pierre*, Paris, 1929, p. 84 et 94, repr. — J. MEIER-GRAEFE, *Corot*, Berlin, p. 94, repr. — E. FAURE, *Corot*, Paris, 1936, p. 13, pl. 18. —

E. FAURE, *L'Art sacré*, Paris, 1936, n° 23. — M. DELAROCHE-VERNET, *L'Exposition Corot*, Bulletin des Musées de France, Paris, 1936, p. 20, repr. — P. JAMOT, *Corot*, Paris, 1936, p. 55, repr. — R. JULLIAN, *Lyon touriste*, Lyon, 1938, t. II, p. 8. — G. BAZIN, *Corot*, Paris, 1942, p. 122. — R. JULLIAN, *Les Musées, Lyon grande ville de France*, Paris, 1946, p. 44. — M. VINCENT, *La peinture des XIX^e et XX^e siècles* (Catalogue du Musée de Lyon), Lyon, 1956, p. 100, pl. VI.

Exp. : Paris, Orangerie des Tuileries, Corot, 1936. — Lyon, Musée des Beaux-Arts, 1936. — Belgrade, La peinture française au XIX^e siècle, 1939. — Paris, Galerie Charpentier, Cent portraits de femme, 1950, n° 21. — Venise, Biennale, 1952, n° 24.

Corot a peint six fois la scène de l'atelier afin d'obtenir à la fois « l'intimité et le recueillement du travail pictural ».

LYON. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Gustave COURBET.

Ornans, 1819 — La Tour-de-Peilz, 1877.

Issu d'une famille de vignerons franc-comtois, son père le destinait à l'Ecole polytechnique, mais le jeune Courbet voulait faire son droit. Il suivit quelques cours à la Faculté, loua un atelier (1842) et fit surtout de la peinture. Il visita le Louvre, fréquenta l'Académie suisse et peignit en forêt de Fontainebleau. Au Salon de 1844, une première toile fut acceptée et, à celui de 1849, il obtint une médaille pour le tableau intitulé *L'après-dîner à Ornans*, tandis qu'un an plus tard il exposait son fameux *Enterrement*, présentait onze toiles à l'Exposition universelle. Après ces succès, Courbet voyagea beaucoup, tant en France qu'en Belgique et en Allemagne. Il séjourna en Saintonge, où il travailla en compagnie de Corot (1862). Il eut pour amis Champfleury, Proudhon, Baudelaire. Pendant la Commune, Courbet fut impliqué dans l'affaire du déboulonnement de la colonne Vendôme et demeura six mois en prison; il se réfugia alors en Suisse et se fixa à La Tour-de-Peilz (1873), où il demeura jusqu'à sa mort. Il eut pour élèves Manet et Whistler.

187.

LA MER.

Toile, 38 x 45.

1869. Signé, en bas et à gauche : G. COURBET.

Hist. : Provient du legs Jacquette au Musée de Caen (1898).

Bibl. : *De Goya à Gauguin, le XIX^e siècle*, Genève-Paris, p. 109, pl. coul.

CAEN. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Charles-François DAUBIGNY.

Paris, 1817-1878.

Daubigny reçut les premières leçons de son père et de son oncle miniaturiste estimé. Il voulut gagner très vite sa vie pour pouvoir voyager et se rendre en Italie. Il travailla comme peintre décorateur dans les salles du Musée de Versailles et, dès qu'il eut assez d'argent, partit pour Florence, Rome et Naples. A son retour, Granet, qui était conservateur au Musée du Louvre, l'employa à l'atelier de restauration. Ce travail lui déplut; il considérait qu'il profanait l'œuvre d'art. Il devint alors l'élève du peintre d'histoire Paul Delaroche, et dut illustrer des boîtes de bonbons pour vivre. Il exposa, pour la première fois, au Salon de 1838, mais y fut à peine remarqué. Le mouvement romantique l'influença, et, de 1852 à 1859, il se consacra à l'art du paysage. A partir de 1844, ses « bords de rivière » se vendent assez bien, mais vers 1861, il veut échapper à sa propre renommée; il quitte Paris, se fait bâtir une maison à Auvers et brosse des toiles qui annoncent le mouvement impressionniste.

1886

PORT DE BORDEAUX.

Bois, 19 x 33.

1864. Signé et daté : DAUBIGNY, 1864

Hist. : Provient de la collection Willem van der Vorm.

Bibl. : D. HANNEMA, *Catalogue of the pictures in the collection of Willem van der Vorm*, 1950, n° 14. — D. HANNEMA, *Catalogue de la collection Willem van der Vorm*, Rotterdam, 1958, p. 8, n° 13.

Exp. : Rotterdam, Musée Boymans, 1942-1943, n° 12. — Rotterdam, Musée Boymans, 1950.

ROTTERDAM. COLLECTION WILLEM VAN DER VORM

Honoré DAUMIER.

Marseille, 1808 — Valmondois, 1879.

Daumier ne fit que naître à Marseille, puisqu'il vint à Paris à l'âge de sept ans. Pour subvenir à ses besoins, il se plaça comme commis libraire, et passa ses journées de repos au Musée du Louvre. En s'amusant à faire des caricatures, il entra dans un journal spécialisé : *La Caricature* (1832), avant de collaborer à un autre périodique : *Le Charivari*. Il croqua les hommes politiques, les surprit dans les mœurs de l'époque, ce qui lui valut d'être condamné à six mois de prison pour sa lithographie *Gargantua*. Brossant des scènes de la vie des tribunaux, des intérieurs de collectionneurs, il illustra le Théâtre de Molière ainsi que la vie de Don Quichotte, tout en n'abandonnant pas la caricature, qui fut son gagne-pain. Jusqu'en 1848, Daumier s'exerçait à peindre, mais ne montrait jamais rien, lorsqu'il se décida à

prendre part au concours de l'Etat, avec comme sujet imposé : La République. Malheureusement, dès 1872, sa vue baissa; sa situation devint si difficile que son ami Corot acheta à son intention une maison à Valmondois et l'y installa. Un an avant sa mort Durand-Ruel lui consacrait une exposition.

189. (reproduit pl. 65.)

LA LECTURE.

Bois, 27 x 35.

Signé, en bas et à droite : H. DAUMIER.

Bibl. : *Catalogue 100 Jaar Franse Kunst*, 1938, n° 87. — *Catalogue du Musée d'Amsterdam*, 1938, n° 116.

Exp. : Amsterdam. Musée Municipal, 100 Jaar Franse kunst, 1910, n° 87. — Montevideo, La Pintura Francesa, 1940. — Rio de Janeiro, La pintura Francesa, 1940.

AMSTERDAM. MUSÉES MUNICIPAUX
(dépôt du Rijksmuseum, collection Reich)

190.

LE CHRIST ET SES DISCIPLES.

Toile, 82 x 66.

Monogrammé en bas et à droite : H. D.

Hist. : Provient de la collection de Mme Daumier. — Ancienne collection Mme D. van Lynden (1900). — Légué par cette dernière au Rijksmuseum.

Bibl. : E. KLOSSOWSKI, *Honoré Daumier*, Munich, 1908, n° 80. — E. FUCHS, *Der Maler Daumier*, Munich, 1927, n° 152. — *Catalogue du Rijksmuseum*, 1927, p. 52, n° 467. — R. LEJEUNE, *Daumier*, Munich, 1946, p. 164, n° 163. — J. ADRIEMAR, *Honoré Daumier*, Paris, 1954, p. 117, n° 48, pl. 48.

Exp. : Paris, Bibliothèque Nationale, Daumier, 1958.

AMSTERDAM. MUSÉES MUNICIPAUX
(dépôt du Rijksmuseum)

Eugène DELACROIX.

Charenton-Saint-Maurice, 1798 — Paris, 1863.

Eugène Delacroix eut une enfance assez difficile. Son père, député, ministre des Affaires étrangères, préfet de Marseille et de Bordeaux, mourut en laissant sa famille dans une situation de fortune peu facile; très jeune, Eugène Delacroix eut à lutter avec la vie. Il songea d'abord à se consacrer à la musique, mais l'admiration qu'il avait pour Goya décida de sa vocation. Il entra en 1816 dans l'atelier de Guérin, et, pendant quelques années, s'intéressa à la gravure et à la lithographie. Lâchant le burin et le crayon, il s'attaqua

aux larges compositions; il envoya au Salon de 1822 sa première grande toile, qui fit sensation : Dante et Virgile aux Enfers. Cette œuvre et celle du Massacre de Scio (1824), le rendirent célèbre, mais il fut victime de nombreuses cabales. En 1832, Delacroix se rendit au Maroc et en Algérie, d'où il rapporta de nombreux carnets de croquis. A son retour, le président Thiers lui confia la décoration du salon du Roi au Palais-Bourbon (1833), suivi des plafonds de la bibliothèque (1838-1844); il décora par la suite le plafond de la galerie d'Apollon et celui du salon de la Paix à l'ancien Hôtel de ville (1849-1853). A l'Exposition universelle de 1855, Delacroix exposa en véritable maître; une salle entière lui fut consacrée. Il mourut à Paris, dans son petit appartement de la rue Furstenberg, devenu aujourd'hui Musée.

191.

COIN D'ATELIER.

Lavis de sépia avec traits à la mine de plomb sur papier bis. 183 x 286 mm.
Vers 1824. En bas à droite, cachet : E.D.

Hist.: Vente E. Delacroix, Paris, 22-27 févr. 1864. — Acquis à cette vente par René Marjolin. — Collections Scheffer, Psichari (vente Psichari, Paris, 7 juin 1911, n° 127). — Acquis à cette vente par le Louvre.

Bibl.: R. ESCHOLIER, *Delacroix*, Paris, t. I, 1926, repr. p. 83. — M. SÉRULLAZ, *Delacroix, Dessins et lavis du Musée du Louvre*, Paris, 1952, n° 39, p. 33 et pl. XXV.

Exp.: Paris, Musée du Louvre, *Delacroix*, 1930, n° 810. — Paris, *Atelier Delacroix*, 1932, n° 29. — Paris, *Atelier Delacroix*, 1934, n° 43. — Paris, *Musée d'Art Moderne*, 1937, n° 650. Zurich, *Kunsthhaus, Delacroix*, 1939, n° 121. — Bâle, *Kunsthhaus, Delacroix*, 1939, n° 101. — Paris, *Atelier Delacroix, Delacroix et les compagnons de sa jeunesse*, 1947, n° 11. — Etats-Unis, *Dessins français, 1952-1953*, n° 125. — Paris, *Cabinet des dessins du Musée du Louvre, Dessins de jeunesse de Delacroix et de son entourage du moment*, 1956, n° 39. — Venise, *Biennale, Delacroix*, n° 62.

Ce lavis, tout imprégné de lumière, montre Delacroix héritier des maîtres de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE
(Cabinet des dessins).

James ENSOR.

Ostende, 1860-1949.

Né d'un père d'origine anglaise et d'une mère flamande, James Ensor fit toutes ses études à l'Académie de Bruxelles, où il travailla de 1877 à 1881; F. Rops le prit sous sa protection et lui donna sa chance. Quelques années plus tard, il revint à Ostende et se consacra entièrement à l'art de la gravure; il participa à de nombreuses expositions à : Bruxelles (1929),

Paris (1932 et 1939). Le Cabinet des Estampes de Bruxelles conserve la plus grande partie de son œuvre gravée, mais, les cent dix-huit pièces que possédait le Musée d'Ostende, disparurent avec la destruction du Musée en 1940.

192.

LES TOITS D'OSTENDE.

1898. Signé en bas et à gauche : ENSOR.

Hist. : Ancienne collection Edgar Picard; H. Wouters (Bruxelles). — Acquis à la Galerie Giroux (Bruxelles, 1953).

Bibl. : W. VANBASAERE, *Annuaire des Musées royaux d'Anvers*, années 1951-1953, n° 2780, pl. 11.

Exp. : Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, Rétrospective James Ensor, 1929. — Paris, Musée national du Jeu de Paume, L'œuvre de James Ensor, 1932. — Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, L'Art vivant en Europe 1938. — Paris, Gazette des Beaux-Arts, James Ensor, 1939. — Bruxelles, Galerie Georges Giroux, Hommage à James Ensor, 1945. — Anvers, Musée des Beaux-Arts, Rétrospective James Ensor, 1951, n° 116.

ANVERS. MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS

Antonio FONTANESI.

Reggio d'Emilia, 1818 — Turin, 1882.

Après avoir participé au mouvement de 1848, Fontanesi quitta sa ville natale et se réfugia à l'étranger, où il passa onze ans, avant de s'engager dans l'armée lors de la deuxième guerre d'Indépendance. Ses séjours à l'étranger, et notamment en Suisse, où il s'établit dès 1848, lui permirent de prendre contact avec les mouvements artistiques français et anglais. A Genève, il fit la connaissance de Daubigny et rencontra Corot à Paris, lors de l'Exposition de 1865, tandis que Ravier et Troyon l'influençaient tout particulièrement. Au début de 1861, il s'intégra au groupe des Macchiaioli, mais sa grande renommée fut de courte durée. Un an plus tard, il obtint la chaire d'enseignement pour le paysage, créée spécialement pour lui à Turin. De cette ville, où il ne rencontra qu'hostilité et méfiance, il partit enseigner à Tokio et ne revint que trois ans plus tard.

193.

A LA SOURCE.

Toile, 140 x 115.

1865.

Bibl. : P. BUCARELLI, *La Galerie nationale d'Art moderne*, Rome, 1958, p. 21, repr. p. 96. — G. DELOGU, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Bergamo, 1958, p. 51.

Exp. : Naples, Mostra d'Oltremare, 1952.

ROME. GALERIE NATIONALE D'ART MODERNE

Théodore GÉRICAUT.

Rouen, 1791 — Paris, 1824.

Très jeune Géricault vint s'établir avec sa famille à Paris et s'intéressa très vite à la peinture; il avait en outre une passion pour le cheval. Entré dans l'atelier de Carle Vernet en 1805, il travailla avec Guérin, chez lequel il rencontra Delacroix (1807). Au Musée du Louvre, il se plut à copier les maîtres anciens, mais aima, pour sa satisfaction personnelle, peindre chasseurs et cuirassiers; son goût du cheval et de l'uniforme le conduisit à s'enrôler dans les « mousquetaires rouges » et à suivre le roi Louis XVIII jusqu'à Béthune. Après les Cent jours, on le trouve en Italie, où il visita Florence et Rome (1816). Au Salon de 1819, il exposa le fameux Radeau de la Méduse, qui fit scandale, mais qui fut présenté à travers l'Angleterre, avec beaucoup de succès (1820). Victime d'un accident de cheval, il ne se remit pas et mourut quelques années plus tard.

194.

LE NAUFRAGE DU RADEAU DE LA MÉDUSE (esquisse).

Toile, 36 x 50.

1819.

Hist. : Ancienne collection Bessonneau. — Légué par ce dernier au Musée d'Angers (1917).

Bibl. : M. VALOTAIRE, *Le Musée d'Angers*, Paris, 1928, p. 13, fig. 49. — H. de MORANT, *Marines dans les Musées d'Angers*, Neptunia, Paris, 1950, n° 17, fig. 7. — H. de MORANT, *Musée d'Angers, Guide des peintures*, Angers, 1953, pl. 42.

Exp. . N'a jamais figuré à une exposition.

ANGERS. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Giacinto GIGANTE.

Naples, 1806-1876.

Gigante fit partie du groupe de l'école du Pausilipe après avoir été l'élève de Pitloo. Comme ses compagnons, il abandonna les salles de l'Académie pour aller peindre en plein air. Il fut, en quelque sorte le précurseur du mouvement impressionniste. Sa renommée dépassa les frontières, il accompagna l'Empereur et l'Impératrice en Sicile (1846) et fut nommé maître de dessin de la famille du roi Ferdinand II.

195.

MARINE A ISCHIA.

Toile, 37 x 56.

Signé, en bas et à gauche : G. GIGANTE.

Bibl.: P. BUCARELLI, *La Galerie nationale d'Art moderne*, Rome, 1958, p. 14.
— G. DELOGU, *Pittura italiana dell' ottocento*, Bergamo, 1958, p. 101.

ROME. GALERIE NATIONALE D'ART MODERNE

Francisco GIMENO.

Tortosa 1858 — Barcelone 1927.

Ce fut le lithographe Francisco Titó qui découvrit les dispositions artistiques de Gimeno. Il fut, avec Meilren et Joaquim Mir, un des artistes les plus sensibles qui introduisirent en Espagne le mouvement Impressionniste. Homme pur et modeste, il commença à gagner sa vie comme peintre en bâtiment. Au cours d'un voyage à Madrid, en 1884, Carlos Haes vit ses œuvres et l'encouragea vivement à persévérer dans la voie qu'il s'était tracée en lui donnant quelques conseils. Il s'installa à Madrid, et ne cessa, dès lors, de peindre des paysages, pleins de lumière et riches en couleurs. Gimeno exposa pour la première fois à Barcelone (1885) puis à l'exposition universelle (1888); il exposa seul (1925).

196.

AIGUA BLAVA.

Toile, 60 x 98.

Signé en bas et à droite.

Hist.: Acquis par l'état espagnol pour le Musée d'art du XIX^e siècle (1956).

MADRID. MUSÉE NATIONAL D'ART DU XIX^e SIÈCLE

François-Marius GRANET.

Aix-en-Provence, 1775 — 1849.

Fils d'un maître maçon, Granet travailla comme décorateur à l'arsenal de Toulon avant de passer quelque temps dans l'atelier de David. Comme Sanredam ou de Witte, il se fit remarquer par ses intérieurs d'églises. Vers 1802, il partit pour Rome, où il séjourna plusieurs années. De retour en France (1819), il fut nommé conservateur du Musée du Louvre, puis directeur de la Galerie des peintures au château de Versailles (1830) La Révolution de 1848 l'amena à se réfugier à Aix-en-Provence, où il mourut peu après.

197.

LE SOMMEIL.

Toile, 63 x 52.

1802.

Hist. : Legs Granet au Musée d'Aix-en-Provence (1849).

Bibl. : H. GIBERT, *Catalogue du Musée d'Aix-en-Provence*, 1862, n° 366. — H. PONTIER, *Catalogue du Musée d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, 1900, n° 21 du Catalogue du fonds Granet.

Exp. : Aix-en-Provence, Musée Granet, *Peintures aixoises de natures mortes du XV^e siècle à Cézanne*, 1952.

Œuvre de jeunesse de l'artiste sous l'influence des intimistes hollandais.

198.

LE CLOITRE DE SAINT-SAUVEUR.

Toile, 74 x 95.

Signé, en bas et à droite : GRANET.

Hist. : Legs Granet au Musée d'Aix-en-Provence (1849).

Bibl. : H. GIBERT, *Catalogue du Musée d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, 1862, n° 581. — H. PONTIER, *Catalogue du Musée d'Aix-en-Provence*, Aix-en-Provence, 1900, n° 1 du Catalogue du fonds Granet. — E. RUPERT, *Granet, peintre d'Aix et d'Assise*, Paris, 1936, repr. — J.-L. VAUDOVER, *Les peintres provençaux*, Paris, 1947, repr.

Exp. : Marseille, Exposition des Beaux-Arts, 1861, n° 430.

AIX-EN-PROVENCE. MUSÉE GRANET

Silvestro LEGA.

Modigliana, 1826 — Florence, 1895.

Originaire d'une contrée voisine de la Toscane, Lega en avait acquis le caractère âpre et fier, qui fit de lui un républicain convaincu avec une finesse d'esprit d'aristocrate. Détestant la facilité, il fut très exigeant dans sa conduite de citoyen aussi bien que pour son art : il n'admettait aucun accommodement ou aucun opportunisme. Administrateur de Mazzini, il prit part aux batailles de 1848, et, à son retour à Florence, il traite des sujets historiques et allégoriques. Ce n'est que vers 1860 qu'il trouvera une expression poétique personnelle et qu'il aimera peindre jardins ensoleillés, intérieurs de la bourgeoisie provinciale. Lega passa une période de sa vie à vivre paisiblement de 1860 à 1870. Vers 1872, il subit l'influence de la mode : le tachisme. Il ouvre une galerie, s'y ruine et ruine son art. En 1880, la cécité l'atteint, et, quelques années plus tard, il meurt dans la misère.

199.

LE MONT AUX CROIX.

Toile, 28 x 19.

Vers 1870-1875. Signé, en bas et à gauche : S. LEGA.

Hist. : Ancienne collection Galli (Florence). — Acquis par l'Etat en 1922.

Bibl. : P. RUCARELLI. La Galerie Nationale d'art moderne, Rome, 1958, p. 19, pl. 93.

Exp. : Faenza, Mostra degli artisti romagnoli dell'800, 1955, Rome et Venise. Mostra I Macchiaioli, 1956, p. 90, n° 197.

ROME. GALERIE NATIONALE D'ART MODERNE

Max LIEBERMANN.

Berlin, 1847-1935.

Après avoir passé quelques années à l'Université de Berlin, Max Liebermann eut pour maître le peintre de chevaux Steffak. Il abandonna très vite la Faculté, se rendit à Weimar, où il suivit les cours de dessin de Thumann et les leçons du peintre belge Pauwels. Alors qu'il se promenait dans la campagne, il fut séduit par le tâche journalière des paysans et, au grand scandale de tous, il aima à les peindre à la manière de Millet. Les marchands de tableaux belges et français accaparèrent sa production; il décida de se fixer à Paris vers 1870. Malgré la guerre, Liebermann trouva de nombreuses amitiés; il connut Daubigny, Corot, Millet, et exposa au Salon de 1876. Deux ans plus tard, à la demande de ses parents, il revint à Berlin, mais, instable, l'artiste se rendit à Munich, où il fut influencé par les peintres de cette ville (1879).

200. (reproduit pl. 66.)

BRASSERIE DE CAMPAGNE EN BAVIÈRE.

Toile, 100 x 70.

Signé, en bas et à gauche : LIEBERMANN.

Hist.: Provient du Musée du Jeu-de-Paume.

PARIS. MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE

Eugenio LUCAS.

Alcala de Henares, 1824 — Madrid, 1870.

Elève à l'Académie de Madrid, Lucas fut incontestablement le meilleur disciple de Goya, dont il arriva à assimiler parfaitement le style, ce qui parfois fit attribuer ses œuvres à Goya lui-même. Eugenio Lucas excella à peindre des scènes historiques et de genre; il s'intéressa également à l'art graphique et laissa quelques très beaux dessins.

201. (reproduit pl. 59.)

LA CONCHE.

Zinc, 27 x 34.

1859. Signé, daté en bas et à gauche : EUGENIO LUCAS, 1859.

Hist. : Provient de la famille de l'artiste.

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

Exécuté entre deux voyages de l'artiste en Italie.

MADRID. M. E. TRAUMANN

202.

LA FANTASIA.

Toile, 78 x 108.

Hist. : Ancienne collection Lazaro.

Bibl. : J. A. GAYA NUÑO, *Eugenio Lucas*, Barcelona, 1948.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

203.

LE VIATIQUE.

Toile, 26 x 20.

Hist. : Ancienne collection Lazaro.

Exp. : New York, Loan Exhibition of paintings and drawings by Lucas and his son. From the collection of Joseph Lazaro, Madrid, 1942.

204.

INTÉRIEUR D'ÉGLISE.

Toile, 35 x 50.

Hist. : Ancienne collection Lazaro.

Bibl. : N'a jamais été publié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

205.

LA MONTAGNE ILLUMINÉE.

Toile, 51 x 65.

Hist. : Ancienne collection Lazaro.

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

MADRID. FONDATION LAZARO GALDIANO

Georges MICHEL.

Paris, 1763-1843.

On sait peu de choses de la vie de cet artiste, sinon qu'il naquit, vécut et mourut pauvre. Il travailla dans l'atelier du peintre Leduc, mais se forma lui-même. Il s'inspira des grands paysagistes hollandais, et notamment de

Ruisdaël et rendit avec beaucoup d'émotion et de sensibilité tous les paysages qui s'offraient à ses yeux. Sa production fut grande, mais il vendit peu tout en exposant régulièrement aux Salons de 1796 à 1814. De nos jours, G. Michel retrouve la place qu'il mérite.

206.

LE MOULIN.

Papier collé sur toile, 52 x 63.

Vers 1800.

Hist. : Ancienne collection M. et Mme Charpentier. — Légué par ces derniers au Musée de Lyon (1939).

Bibl. : M. VINCENT, *La peinture des XIX^e et XX^e siècles* (Catalogue du Musée de Lyon), Lyon, 1956, p. 117, pl. X, 1.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

207.

LA PLAINE.

Bois, 31 x 46.

Hist. : Ancienne collection Jules Ferry. — Acquis à la vente Jules Ferry par le Musée de Lyon (1921).

Bibl. : P. MANTZ, *La peinture française à l'Exposition universelle de 1889*, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 1889, II, p. 347. — *Catalogue de la vente Jules Ferry*, Paris, 1921, p. 17, n° 44. — H. FOCILLON, *La peinture au XIX^e siècle*, Paris, p. 326. — C. MAUCLAIR, *Le Palais Saint-Pierre*, Lyon, p. 80-81. — R. JULLIAN, *Lyon touriste*, 1938, t. II, p. 8. — M. VINCENT, *La peinture des XIX^e et XX^e siècles* (Catalogue du Musée de Lyon), Lyon, 1956, p. 119, pl. XX, 4.

Exp. : Paris, Exposition centennale, 1889, n° 511.

Sans se lasser, Georges Michel a peint des paysages semblables; celui-ci pourrait se situer dans la plaine Saint-Denis.

LYON. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Jean-François MILLET.

Gruchy, 1814 — Barbizon, 1875.

Originaire de la région de Cherbourg et issu d'une famille de paysans, Millet reçut les premières leçons de quelques peintres locaux avant d'obtenir une bourse pour aller à Paris, où il entra dans l'atelier de Delaroche. Il exposa, pour la première fois, au Salon de 1840, mais, sa peinture se vendant mal, il eut beaucoup de mal à vivre. Pour subvenir à ses besoins, il se mit à peindre des enseignes, lorsqu'en 1848 une de ses toiles : le Vanneur, fut remarqué; il reçut alors quelques commandes. Attiré par l'art du paysage, Millet s'installa à Barbizon; vers 1853 il connut le succès, puis la gloire, par le célèbre *Angelus*, daté de 1859.

208.

LE PRINTEMPS.

Toile, 86 x 111.

1873. Signé, daté, en bas et à droite : J. P. MILLET, PEINT EN 1873.

Hist. : Ancienne collection Frédéric Hartmann. — Don de Mme Vve Hartmann au Musée du Louvre (1887).

Bibl. : SENSIER, Millet, Paris, 1881, p. 312 et 356. — MOREAU-NÉLATON, Millet raconté par lui-même, Paris, 1921, t. III, p. 40 et 91. — P. JAMOT, La peinture au Musée du Louvre, Paris, 1929, 2^e partie, p. 48, pl. 56. — M. DREYFUS-BRUHL, Chefs-d'œuvre du Musée du Louvre : Romantiques et réalistes au XIX^e siècle, Paris, 1958, t. II, n^o 19.

Exp. : Londres, Royal Academy, Art français, 1932, n^o 394. — Amsterdam, Rijksmuseum, Le Paysage français, 1951. — Cologne, Wallraf-Richartz-Museum, Park und Garten, 1957, n^o 45. — Agen, Grenoble, Nancy (Musées), Romantiques et réalistes, 1958, n^o 32.

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE

Joaquim MIR.

Barcelone, 1873-1940.

Cet artiste, peu connu en France, travailla à l'Ecole des Beaux-Arts de San Jorge avant d'entrer dans l'atelier de Luis Graner; mais, indiscipliné il préféra son indépendance et travailla dans la nature. En 1902, il fit un voyage à Mallorca, acheta le grand hôtel de Palma, exposa à Barcelone (1911) et montra plus de soixante tableaux (1934); prit part à la Biennale de Venise la même année avec dix-huit paysages. On peut constater que J. Mir fut un des peintres qui suivit le mouvement impressionniste et qui ne sortit jamais de l'Espagne.

209.

LE CHÈNE ET LA VACHE.

Toile, 125 x 148.

Signé en bas et à droite : J. MIR.

Hist. : Acquis par l'Etat (1915).

MADRID. MUSÉE NATIONAL D'ART DU XIX^e SIÈCLE

Adolphe-Joseph MONTICELLI.

Marseille, 1824-1886.

D'origine italienne, Monticelli décida très jeune de sa vocation d'artiste. Il fréquenta l'Ecole municipale de dessin de Marseille de 1841 à 1844, copia les quelques tableaux intéressants au Musée de Marseille, et se rendit

à Paris en 1846, où il travailla avec Paul Delaroche, tout en s'exerçant à copier les maîtres anciens au Louvre. Monticelli subit l'influence de Diaz, puis de Delacroix, mais acquit très vite une personnalité. De 1862 à 1870, il séjourna à Paris et à Romainville; la guerre l'obligea à revenir à Marseille, où il eut l'occasion de rencontrer très souvent Cézanne. Il connut une certaine vogue dans son pays natal et vécut de sa peinture. Malheureusement, la fin de sa vie fut pour son art moins brillante que sa maturité.

210. (reproduit pl. 63.)

GRANDE SCÈNE À PERSONNAGES.

Bois, 50 x 100.

Vers 1875. Signé, en bas et à gauche : MONTICELLI.

Hist. : Provient du legs Cantini.

Bibl. : M. BRION, *La Provence*, Paris, p. 215, repr.

Exp. : Marseille, Musée Cantini, Monticelli, Exposition du cinquantenaire, 1936, p. 54.

MARSEILLE. MUSÉE DES BEAUX-ARTS.

211. (reproduit pl. 62.)

PROMENADE DANS UN PARC.

Toile, 50 x 102.

Signé, en bas et à droite : MONTICELLI.

Hist. : Provient de la Galerie Hessel (Paris).

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

FRANCE. COLLECTION PARTICULIÈRE

212.

LES FLAMANDS.

Bois, 36 x 48.

Signé, en bas et à droite : MONTICELLI.

Hist. : Entré au Musée par le legs Armand (1939).

Exp. : Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, De David à Cézanne, 1947.

MARSEILLE. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Domenico MORELLI.

Naples, 1826-1901.

Apprenti dans une fabrique d'instruments de précision, il entra comme élève à l'Académie des Beaux-Arts de Naples, où il obtint un premier prix, ce qui lui permit d'aller à Rome poursuivre ses études. Il revint dans sa

ville natale comme président de l'Académie des Beaux-Arts; il connut un très grand succès, aussi bien comme peintre d'histoire que comme paysagiste ou portraitiste. Il obtint même une médaille d'or à l'Exposition universelle de Paris en 1900.

213.

JEUNE VÉNITIENNE.

Toile, 75 x 48.

Hist.: Acquis par l'Etat aux héritiers de l'artiste en 1905.

Bibl.: P. BUCARELLI, *La Galerie nationale d'art moderne*, Rome, 1958, p. 63 et p. 83, repr.

Exp.: Rome, Mostra dell'arte nella vita del Mezzogiorno d'Italia, 1953.

ROME. GALERIE NATIONALE D'ART MODERNE

Giuseppe de NITTIS.

Barletta, 1846 — Saint-Germain-en-Laye, 1884.

Inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de Naples, il fut, dès la première année, expulsé pour indiscipline; ce fait explique le caractère indépendant de son tempérament. Il vint à Paris en 1868 et entra à l'Ecole des Beaux-Arts, dans l'atelier de Gérôme. L'année suivante, il exposait deux toiles au Salon de 1869 et ne cessa de prendre part aux expositions parisiennes. Il devint un des peintres de la société mondaine. Son sens de l'observation lui permit de faire figurer d'élégantes jeunes femmes au milieu de paysages de Londres ou de Paris.

214.

JEUNE FEMME SUR LE SABLE.

Bois, 35 x 26.

1870.

Hist.: Ancienne collection Osvaldo Panicelli. — Acquis par l'Etat en 1927.

Bibl.: P. BUCARELLI, *La Galerie nationale d'Art moderne*, Rome, p. 103. — G. DELOGU, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Bergamo, 1958, p. 112.

Exp.: Rome et Venise. Mostra I Macchiaioli, 1956, n° 309.

ROME. GALERIE NATIONALE D'ART MODERNE

Antonio PITLOO.

Arnhem, 1791 — Naples, 1837.

Elève de van Ameron, Pitloo alla à Paris avant de travailler à Rome et de se fixer à Naples, où il mourut relativement jeune. Quelques musées, dont ceux d'Amsterdam et de Nantes, conservent des toiles de cet artiste.

215.

MARGELLINA.

Bois, 27 x 37.

1830. Signé, daté : ANTONIO PIRLOO (daté au dos du tableau).

Hist. : Provient de la collection des comtes Corrales di Terranova, fondateurs du Musée.

Bibl. : R. CAUSA, *Bolletino d'Arte del Ministero della Publica Istruzione*, janv.-mars 1953, p. 92.

Exp. : Naples, Mostra del Paysaggio Napoletano dell' 800, 1936.

SORRENTE. MUSÉE CORREALE DI TERRANOVA

Auguste RAVIER.

Lyon, 1814 — Morestel, 1895.

Envoyé à Paris par ses parents pour préparer une licence en droit, Ravier fréquenta beaucoup plus les salles du Musée du Louvre que celles de la Faculté, et obtint de son père d'abandonner ses études pour devenir peintre. N'ayant pris contact avec aucun atelier, il partit pour Rome (1840) et se plut à dessiner et à peindre les paysages d'après nature. Il demeura un an en Italie, où il rencontra Corot et Daubigny. A son retour en France, il voyagea à travers la campagne lyonnaise et en Dauphiné, se mêla aux peintres de son époque, mais vécut surtout en solitaire dans la région de Crémieu. Le goût qu'il avait pour le lyrisme l'entraîna à peindre des impressions fugitives : couchers de soleil ou harmonies du matin.

216.

PAYSAGE DE MORESTEL.

Carton, 30 x 40.

Signé, en bas et à droite : RAVIER.

Hist. : Ancienne collection Guillaud. — Légué par ce dernier au Musée de Lyon (1948).

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

LYON. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Dario de REGOYOS.

Ribadesella, 1845 — Barcelone, 1913.

Elève de C. de Haes, à Madrid, Regoyos eut le désir de voyager et de connaître l'art et la vie au-delà des frontières d'Espagne. Il se rendit naturellement à Paris, mais Bruxelles (1881) le revint. Le sculpteur Constantin

Meunier, le peintre van Rysselberghe, le poète Verhaeren, l'entourèrent tout particulièrement. Il exposa pour la première fois avec le groupe « l'Es-sor », puis avec celui des « Vingt », et emmena ses amis belges connaître l'Espagne; c'est à la faveur d'excursions que Regoyos décida d'illustrer les poèmes de Verhaeren et notamment *España Negra*. Regoyos finit ses jours en Espagne, où il aima peindre les variations de la lumière à travers les provinces de Léon à Burgos, d'Avila à Grenade.

217.

LA ROUTE DE FONTARABIE.

Toile, 65 x 48.

Signé, en bas et à gauche : REGOYOS.

Hist. : Don de l'artiste au Musée.

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

SAINT SEBASTIEN. MUSÉE SAN TELMO

218.

LE POULAILLER.

Toile, 65 x 55.

Signé, en bas et à droite : REGOYOS.

MADRID. MUSÉE NATIONAL D'ART DU XIX^e SIECLE

Augustin RIANCHO

Santander 1841 — 1930.

Né aux alentours de Santander, Riancho fut un des artistes les plus intéressants de la peinture espagnole de la fin du XIX^e siècle. Ayant obtenu une bourse, il vint étudier à Madrid avant de s'établir en Belgique, où il vécut une vingtaine d'années. Il revint en Espagne vers 1888, se rendit à Valladolid, se retira dans sa terre natale, où il mena une vie de paysan et peignit lorsqu'il en avait envie et selon sa véritable personnalité, sans subir aucune influence. L'Ateneo de Santander lui consacra une exposition en 1922, tandis qu'il recevait une mention honorifique au Salon de 1860.

219.

L'ARBRE.

Toile, 96 x 66.

1929. Signé, daté en bas et à gauche : A. RIANCHO, 1929.

Martin RICO.

Madrid, 1833 — Venise, 1908.

Martin Rico y Ortega fut essentiellement un peintre de paysage. Il voyagea à travers l'Espagne, se rendit à Paris avec Madrazo (1862), parcourut la Suisse et l'Angleterre, où il découvrit Turner, mais ce sont les paysages de France qui le retinrent le plus longtemps; les bords de la Seine, de la Marne et de l'Oise l'enchantèrent. Il fréquenta les peintres de Barbizon, et notamment Daubigny; un critique français l'appela le « Daubigny ensoleillé ». Vers la fin de sa vie, il revint dans son pays natal, travailla à Grenade, à Tolède, à Madrid, et laissa une œuvre non négligeable.

220.

LES LAVANDIÈRES.

Toile, 80 × 161.

Signé, en bas et à droite: RICO.

MADRID. MUSÉE NATIONAL D'ART DU XIX^e SIECLE

Théodore ROUSSEAU.

Paris, 1812 — Barbizon, 1867.

Fils d'un tailleur de pierres qui le destinait à l'Ecole Polytechnique, Théodore Rousseau apprit les premiers rudiments du métier de Charles Rémond et de Guillou-Lethière, mais travailla surtout d'après nature. Il exposa ses premières œuvres aux divers Salons de 1831 à 1834, mais il fut refusé à ceux de 1836 à 1848. Il voyagea à travers la France: en Auvergne, en Normandie et en Bretagne. Découragé par le milieu parisien, il vint travailler en forêt de Fontainebleau et fit quelques séjours à Barbizon avant de s'y fixer en 1848, année pendant laquelle il reçut sa première commande officielle: la Sortie de la forêt de Fontainebleau, qui lui fut achetée par le Louvre et qui est considérée comme son chef-d'œuvre. Rousseau n'eut pas beaucoup d'amis, à part Diaz et Barye; il subit l'influence de Dupré, tout en admirant les œuvres de Constable et de Bonington.

221.

COUCHER DE SOLEIL.

Toile, 46 × 62.

Signé, en bas et à gauche: TH. ROUSSEAU.

Hist.: Ancienne collection Bessonneau d'Angers. — Acquis à la vente de cette collection par le Musée du Louvre (1954).

Exp.: N'a jamais figuré à une exposition.

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE

Raffuello SERNESI.

Florence, 1838 — Bolzano, 1866.

Après avoir reçu les conseils d'Antonio Ciseri, on peut dire que Sernesi se forma seul. Il mourut à vingt-huit ans des suites de blessures reçues à la guerre, en laissant quelques toiles suffisamment importantes pour le classer comme coloriste « le plus créateur parmi les Macchiaioli ».

222.

TOITS AU SOLEIL.

Toile, 45 x 35.

Hist. : Ancienne collection Emilio Cecchi. — Acquis par l'Etat en 1927.

Bibl. : P. BUCARELLI, *La Galerie nationale d'Art moderne*, Rome, 1958, p. 89
repr. — G. DELOGU, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Bergame, 1958,
p. 99.

Exp. : Rome et Venise, Mostra I Macchiaioli, 1956, n° 61.

ROME. GALERIE NATIONALE D'ART MODERNE

Joaquim SOROLLA.

Valence, 1863 — Madrid, 1923.

Sorolla apprit les rudiments du métier à Valence avant d'obtenir la bourse du Conseil provincial de cette ville, pour parfaire son éducation à Rome où il séjourna quatre ans. Il revint en Espagne par Paris où il prit contact avec le mouvement impressionniste. Son art fut récompensé par plusieurs médailles obtenues à divers Salons, tant en Espagne qu'à l'étranger (1892-1904). Sorolla ne connut cependant la gloire que par la décoration de l'Hispanic Society à New York, où il mit en scène les types du folklore espagnol. La plus grande partie de son œuvre est conservée au Musée Sorolla, à Madrid : quelques centaines de tableaux dont la donation interdit la sortie.

223.

JARDINS DE L'ALCAZAR A SÈVILLE EN HIVER.

Toile, 100 x 73.

1908. Signé, daté, en bas et à droite : J. SOROLLA BASTIDA, 1908.

Hist. : Provient de la collection de Mme Maria Sorolla, fille du peintre.

Bibl. : B. de PANTORBA, *La vida y la obra de Joaquim Sorolla*, Madrid, 1953,
p. 151, n° 696.

Exp. : Chicago, Exposition Sorolla, 1908. — Londres, Exposition Sorolla,
1908. — Saint Louis, Sorolla, 1911. — Valence, Sorolla 1944. — Madrid,
Un siglo de arte español, 1955, n° 429. — Madrid, *Jardines de
Sorolla*, 1958, n° 13.

224.

PONT DE TRIANA A SÉVILLE.

Toile, 72 x 106.

1908. Signé, daté, en bas et à gauche : J. SOROLLA BASTIDA, 1908.

Hist. : Provient de la collection de Mme Maria Sorolla, fille du peintre.

Bibl. : B. de PANTORBA, *La vida y la obra de Joaquim Sorolla*, Madrid, 1953, p. 151, n° 697.

Exp. : Chicago, Exposition Sorolla, 1908. — Londres, Exposition Sorolla, 1908. — Saint-Louis, Sorolla, 1911. — Valence, Sorolla, 1944. — Madrid, *Un siglo de arte español*, 1955, n° 428.

225.

ENFANTS SUR LA PLAGE DE VALENCE.

Toile, 70 x 100.

1916. Signé en bas et à gauche : J. SOROLLA.

Hist. : Ancienne collection Mme Maria Bauza, 1919. — Acquis à cette dernière (1958).

Bibl. : B. de PANTORBA, *La vida y la obra de Joaquim Sorolla*, Madrid, 1953, p. 191, n° 1786.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

MADRID. M. PONS SOROLLA Y ARNAU

Gioacchino TOMA.

Galatina, 1838 — Naples, 1891.

Toma fut un des plus aimables intimistes de la peinture du XIX^e siècle italien. Il se plut à rendre des scènes d'intérieur et les scènes familiales autour de jardins. La Galerie nationale de Rome conserve son chef-d'œuvre, ainsi que des toiles les plus délicates.

226.

LA VILLA GARZONI.

Toile, 60 x 70.

1885.

Hist. : Ancienne collection Raffaele Tessitore. — Acquis par l'Etat en 1914.

Bibl. : P. BUCARELLI, *La Galerie nationale d'Art moderne*, Rome, 1958, p. 19 et 67. — R. DELOGU, *Pittura italiana dell'Ottocento*, Bergamo, 1958, p. 108.

ROME. GALERIE NATIONALE D'ART MODERNE

Joseph Mallord William TURNER.

Londres, 1775-1851.

Doué pour le dessin, Turner reçut dès son plus jeune âge des leçons de perspective; il fut élève de Pallace, peintre de fleurs à l'Académie de Soho et travailla ensuite le dessin d'architecture avec Thomas Malton. A l'âge de quinze ans, il envoya à la Royal Academy un tableau qui fut admis et qui attira l'attention sur lui; nommé membre associé de cette compagnie (1799), il devint académicien en 1802. Influencé par les peintres hollandais, mais surtout par Claude Lorrain et Poussin, Turner voyagea à travers la France: en 1817, on le trouve en Belgique et en Allemagne, puis en Italie (1820) et en Hollande (1825). Son œuvre est considérable: par testament, l'artiste légua à la nation un millier de toiles, aquarelles ou dessins, dont la Tate Gallery conserve la majeure partie.

227 (reproduit pl. 60.)

COUCHER DE SOLEIL A HEIDELBERG.

Aquarelle, 36 x 59.

Hist. : Ancienne collection J. Price. — W. Quilter (1889). — Ruston of Lincoln (1913). — James Blair. — Légué par ce dernier au Musée de Manchester (1917).

Bibl. : W. ARMSTRONG, *Turner*, 1947, p. 257. — W. ARMSTRONG, *The Studio*, London, 1947, repr. — S. D. CLEVELAND, *Guide to the Manchester Art Galleries*, Manchester, 1956, p. 18, coul.

Exp. : Londres, Royal Academy, Winter Exhibition, 1889, n° 17. — Manchester, Manchester Art Galleries, British Art, 1934, n° 136. — Manchester, Whitechapel Art Gallery, 1953, n° 220.

MANCHESTER. CITY ART GALLERIES

Genaro Perez VILLAAMIL.

El Ferrol, 1807 — Madrid, 1854.

Cet artiste, peintre d'histoire et d'architecture, s'adonna à tous les genres : portraits et paysages. Il s'essaya également dans la lithographie, dont il publia de nombreuses planches de 1842 à 1850. Il fut en outre nommé peintre de la Cour (1840).

228.

VUE D'UNE TOUR ROMANTIQUE.

Bois, 37 x 30.

1853. Signé, daté, par une note au dos du tableau de la main de l'artiste : VILLANULA LUCAS 11 DE OCTOBRE DE 1853, EN MEDIA ORA BADA AL AMIGO Y AL ARTE.

Hist. : Ancienne collection LAZARO.

Bibl. : J. CAMON AZNAR, *Guía abreviada del Museo Lazaro Galdiano*, Madrid, 1958, p. 79.

MADRID. FONDATION LAZARO GALDIANO

Rik WOUTERS.

Malines, 1882 — Amsterdam, 1916.

Peintre et sculpteur, aquarelliste et dessinateur, il réussit dans tous les genres : portraits, natures mortes, scènes et paysages. A l'Académie de Malines, Wouters travailla chez Aarts et par la suite devint l'élève de l'Académie de Bruxelles avant de subir l'influence de James Ensor. A son arrivée à Paris (1912) il fut tout de suite conquis par le mouvement impressionniste français.

229.

LA FENÊTRE OUVERTE A BOITSFORT.

Toile, 108 x 123.

1914.

Hist. : Ancienne collection Dewer, Paris. — Mme Cattier, Bruxelles. — Acquis à la Galerie Roux, à Bruxelles (1958).

Exp. : Anvers, Musée royal des Beaux-Arts, Rik Wouters, 1957, n° 93.

ANVERS. MUSÉE ROYAL DES BEAUX-ARTS

ANONYME FRANÇAIS

(1^{re} moitié du XIX^e s.).

230.

LA MADELEINE PÉNITENTE.

Toile, 93 x 122.

Hist. : Provient de la collection Grecchi-Lubini (Lugano).

Bibl. : B. NICHOLSON, *Burlington Magazine*, London, 1958 décembre, n° 10, repr.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

AMSTERDAM. KUNSTHANDEL P. DE BOER.

LE MOUVEMENT IMPRESSIONNISTE EN FRANCE

Eugène BOUDIN.

Honfleur, 1824 — Deauville, 1898.

Fils d'un canonnier de marine, E. Boudin travailla chez un imprimeur du Havre avant d'ouvrir un magasin de papeterie, où il exposa en devanture les tableaux des peintres qui séjournaient dans la région. Encouragé par Millet, il se mit lui-même à peindre (1845). Avec deux toiles qu'il présenta au Havre il obtint une bourse du Conseil municipal (1850), qui lui permit d'aller étudier à Paris pendant trois ans. Il reçut les conseils d'Isabey et de Troyon, mais il fut surtout influencé par Corot, Courbet et Jongkind, tandis qu'à son retour au Havre, il devenait le premier maître de Monet. Vers 1860, il s'installa à Honfleur, passa ses étés entre la Normandie et la Bretagne séjournant à Paris pendant l'hiver. En 1884, il participa à l'exposition du groupe impressionniste, mais, à partir de 1892, ses rhumatismes l'obligèrent à se réfugier en Provence; il visita l'Italie et se plut à Venise (1895).

231.

LA PLAGE DE BERCK.

Bois, 31 x 42.

1892. Signé, daté, en bas et à droite : E. BOUDIN, 92; dédicace au-dessous, et à gauche le lieu : BERCK.

Hist. : Provenance inconnue.

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

BORDEAUX. M. LE DOCTEUR ANDRÉ CLAVEL

232.

LA PLAGE DE TOURGEVILLE.

Toile, 50 x 71.

1893. Signé, daté, en bas et à gauche : E. BODIN, 93.

Hist. : Entré au Musée par le legs Jacquette (1898).

Bibl. : Catalogue du Musée de Caen, Caen, 1928, n° 194.

Exp. : Exposition française en U.R.S.S., 1956. — Paris, Galerie Charpentier, Trésors du Musée de Caen, Paris, 1958, n° 4.

CAEN. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Paul CÉZANNE.

Aix-en-Provence, 1839-1906.

Elève au Collège d'Aix et ami intime de Zola, dont l'influence se fit sentir dans sa peinture, il suivit les cours de l'Ecole des Beaux-Arts de cette ville et fit son apprentissage en copiant les œuvres du Musée. En 1861, Cézanne vint à Paris, fréquenta l'Académie Suisse où il rencontra Pissaro et Guillaumin et devint l'ami de Manet et de tous les peintres impressionnistes. De 1863 à 1870, il partagea son temps entre Aix et Paris, s'installa à Auvers (1872-1874). La même année, il participa à la première exposition des Impressionnistes, tandis que ses envois lui étaient refusés aux Salons officiels. Il ne fut admis à exposer qu'en 1882. Cézanne ne trouva sa véritable personnalité qu'à Aix-en-Provence; il interpréta la lumière dans un style tout à fait différent de celle des Impressionnistes. Vollard lui consacra une première exposition (1895), mais ce ne fut qu'au Salon d'Automne de 1904, que Cézanne connaîtra le triomphe : une salle entière lui fut consacrée.

233. (reproduit pl. 64.)

LES MOISSONNEURS.

Toile, 25 x 40.

Bibl. : L. VENTURI, *Cézanne*, Paris, 1936, vol. II, n° 1517, pl. 386. — A. FRANKFURTER, *Intimate Cézanne Centennial*, *Art News*, nov. 1939, vol. 38, p. 7. — PARNASSUS, 1939, vol. II, p. 20. — WASHINGTON, *The Philips collection*, London, 1952, pl. 67. — D. GRAFLY, *On the subject of man*, *American Artist*, New York, 1954, vol. 18, p. 40.

Exp. : New York, *Cézanne, Centennial Exhibition*, 1939, n° 4. — Pittsburg, Carnegie Institute, *Pictures of everyday life*, 1954, n° 81.

PARIS. COLLECTION PARTICULIÈRE

Edgar DEGAS.

Paris, 1834-1917.

Issu d'une famille de banquiers, Degas manifesta très jeune son désir de devenir peintre. Il prépara l'Ecole des Beaux-Arts, où il travailla sous la

direction de Lamothe et rencontra Fantin-Latour et Bonnat. De 1856 à 1860, il voyagea à travers l'Italie et, à son retour, s'orienta vers la peinture d'histoire et le portrait. Il exposa presque régulièrement à tous les Salons des Impressionnistes; à celui de 1881, il présenta sa première sculpture: une danseuse en cire. De 1885, date sa rencontre avec Gauguin, dont la manière de peindre l'enthousiasma. A cette époque, Degas peint nus et danseuses et invente un procédé nouveau: une juxtaposition de peinture à l'huile et de pastel. Il voyagea alors beaucoup à travers l'Europe et même en Amérique. Il se rendit pendant les années 1872-1873 à la Nouvelle-Orléans, d'où sa famille était originaire. Degas fut un grand amateur, il collectionnait les œuvres de Corot, d'Ingres et de Delacroix dont il possédait une vingtaine de toiles.

234.

LES TOITS DE LA FERME.

Toile, 13 x 25.

Hist. Provient du château du Mesnil-Hubert (Orne), appartenant à M. et Mme Valpinçon, où Degas séjourna de nombreuses années, comme ami de la famille.

Bibl. N'a jamais été étudié.

Exp. N'a jamais figuré à une exposition.

PARIS. COLLECTION PARTICULIERE

Paul GAUGUIN.

Paris, 1848 — Iles Marquises, 1903.

Après un voyage au Pérou, la famille du jeune Gauguin revint en France et s'installa à Orléans. Paul Gauguin s'engagea d'abord dans la marine (1865), avant d'entrer chez un agent de change. A cette époque, il peint en amateur, expose au Salon de 1876, tout en collectionnant les œuvres de Manet, Cézanne, Pissaro, Renoir, Monet et Sisley. En 1883, la banque qui l'employait ne peut plus le maintenir dans ses fonctions, il se consacre alors à la peinture, et très vite c'est la misère. Il laissa sa famille au Danemark et devint colleur d'affiches, avant de s'installer en Bretagne, où, au cours d'un premier séjour, il rencontra Emile Bernard à Pont-Aven, tandis qu'à Paris il liait connaissance avec van Gogh. Un an plus tard, il voguait vers la Martinique, où il séjourna quelque temps, avant de rentrer en France. Il passa quelques mois en Arles, se disputa avec van Gogh. A l'exposition universelle de 1889, Gauguin présenta quelques toiles, mais elles ne furent pas appréciées du grand public. Seuls de jeunes peintres, tels que Serusier, Maurice Denis et Bonnard, s'enthousiasmèrent pour sa peinture. Il rencontra également un peintre plein de talent: Schuffenecker, qui lui donna l'hospitalité; en 1891 il décidait de retourner à Tahiti. Sa correspondance indique qu'il travailla beaucoup, mais qu'il vécut, dans la misère, sa vie durant.

235. (reproduit pl. 68.)

LE PORT DE DIEPPE.

Toile, 58 x 71.

Signé, en bas et à droite : P. GAUGUIN.

Hist. : Ancienne collection G. Cahen, Paris (1926). — Marcel Bernheim (1926).
P. Duxbury. — Acquis par le Musée de Manchester (1944).

Bibl. : S. D. CLEVELAND, *Guide to the Manchester Art Galleries*, Manchester, 1956, pl. 24.

Exp. : Londres, Tate Gallery, Paul Gauguin, 1955, n° 13. — Oslo, Museum, 1955, n° 7.

MANCHESTER. CITY ART GALLERIES

Vincent van GOGH.

Groot Zundert, 1853. — Auvers-sur-Oise, 1890.

Vincent van Gogh passa son enfance dans le Brabant septentrional. A l'âge de dix-sept ans, il entra comme commis dans une galerie d'art de La Haye. La correspondance qu'il adressa à son frère Théo nous permet de retracer sa vie. Envoyé à Londres (1873), à Paris (1876), il quitta sa famille et s'installa en Belgique en Borinage, pays de mineurs. En 1881, van Gogh revint en Hollande, où il séjourna jusqu'en novembre 1885; pendant cette période, il exécuta de nombreux dessins et croquis, dont il prit le modèle chez les paysans. Quelques années plus tard, il rejoignit son frère à Paris, où il devint l'élève de Cormon. Van Gogh découvrit Monticelli, les Impressionnistes, les Néo-Impressionnistes, et l'Art japonais; sa palette s'éclaircit, Vincent abandonna alors les tons froids et les couleurs foncées de la période de Hollande. Après avoir rencontré Paul Gauguin, il partit, au mois de février 1888, pour Arles, où son génie se révéla. La veille de Noël, dans un accès de folie, il menaça Gauguin, qui s'en fût à Paris; on connaît le drame: van Gogh se jeta dans le canal. Le 8 mai 1889, il entra dans une maison de repos à Saint-Remy-de-Provence, mais sa santé ne s'améliora pas et il dut partir pour Auvers-sur-Oise. Le docteur Gachet, ami de Cézanne, s'occupa de lui, mais, malgré les soins attentifs, van Gogh mourut, après une tentative de suicide, le 29 juillet 1890, dans les bras de son frère Théo, qui n'avait cessé de le soutenir. Les deux plus grandes collections de son œuvre appartiennent à son neveu l'ingénieur van Gogh et au Musée Kröller-Muller à Otterlo.

236.

PAYSANNE RACCOMMODANT.

Toile sur carton, 43 x 34.

Février-mars 1885.

Hist. : Ancienne collection Mme J. Van Gogh. — Bongers (Amsterdam).

Bibl. : *Lettre à son frère*, Paris 1893-1894-1895-1897, t. II, p. 467. — J.-B. de LA FAILLE, *Vincent Van Gogh*, Paris, 1939, n° 78.

Exp. : Van Gogh : Hilversum, 1950. — Lyon, 1951. — Berne, 1954. — Stockholm, 1957. — San Francisco, 1958.

AMSTERDAM. MUSÉES MUNICIPAUX
(Collection de M. l'ing. V. W. Van Gogh)

237.

PAYSANNE A CONTRE-JOUR.

Toile, 38 x 30.

Février-mars 1885.

Hist. : Ancienne collection Mme J. Van Gogh-Bonger (Amsterdam).

Bibl. : *Lettres à son frère*, Paris, 1893-1895-1897, t. II, lettre 396, p. 466-467. — J.-B. de LA FAILLE, *Vincent Van Gogh*, Paris, 1939, n° 77.

Exp. : N'a jamais été exposé.

AMSTERDAM. MUSÉES MUNICIPAUX
(Collection de M. l'ing. V. W. Van Gogh)

238. (reproduit pl. 72.)

LA VEILLÉE.

Toile, 72 x 92.

Novembre 1889.

Hist. : Ancienne collection Mme J. Van Gogh-Bonger (Amsterdam).

Bibl. : *Lettres à son frère*, t. III, n° 613, p. 389; n° 621 et 623. — Théo Van Gogh, *Lettres à son frère Vincent*, Paris, 1893-1895-1897, n° 24, p. 84. — J.-B. de LA FAILLE, *Vincent Van Gogh*, Paris, 1939, n° 655.

Exp. : Amsterdam, Musée Municipal, 1905, n° 176. — Berlin, Paul Cassirer, 1914, n° 111. — La Haye, Pulchri Studio, 1925, n° 1. — Amsterdam, Musée Municipal, Van Gogh, 1930, n° 89. — Paris, Exposition internationale. Van Gogh, 1937, n° 10.

AMSTERDAM. MUSÉES MUNICIPAUX
(Collection de M. l'ing. V. W. Van Gogh)

239.

PAYSAGE AU CLAIR DE LUNE.

Toile, 72 x 92.

Septembre 1889.

Hist. : Acquis à la Galerie Berheim (Paris, 1912).

Bibl. : J.-B. de LA FAILLE, *L'œuvre de Vincent Van Gogh*, Paris, 1928, n° 735. — W. SCHERJON, *Vincent Van Gogh's great period*, Arles-Saint-Remy and Auver, Amsterdam, 1937, n° 17. — J.-B. de LA FAILLE, *Van Gogh*, Paris, 1939, n° 631. — *Catalogue Rijksmuseum Kröller-Muller*, Otterlo, 1956, p. 64, n° 296. — *Catalogue Vincent Van Gogh*, Collection du Musée national Kröller-Muller, Otterlo, 1958, p. 50, n° 245.

Exp. : Paris, Orangerie des Tuileries, Van Gogh, n° 150.

Œuvre de la période de Saint-Remy représentant le paysage derrière le couvent Saint-Paul, que Van Gogh apercevait de ses fenêtres.

OTTERLO. MUSÉE KRÖLLER-MULLER

240. (reproduit pl. 73.)

LA RÉSURRECTION DE LAZARE.

Toile, 48 x 63.

Mai 1890.

Hist. : Ancienne collection Mme J. Van Gogh. — Bongers (Amsterdam).

Bibl. : *Lettres à son frère*, Paris 1893-1895-1897, t. III, n° 632, p. 431. — C. HARTLAUB, *Vincent Van Gogh*. — J. MEIER GRAEFE, *Vincent*, t. II, pl. 95. — *Beeldende Kunst*, année V, p. 11, n° 88. — *Der Cicerone*, année XIV, 1922, p. 15, n° 637. — *L'amour de l'Art*, Paris, 1924, p. 397. — *Le Progrès médical*, Paris, 1926, p. 6 du suppl. ill. en coul. Prime du *Winterboek*, 1926-1927. — V. DOITEAU et E. LEROY, *La folie de Van Gogh*, p. 81. — F. FELS, *Van Gogh*, p. 126. — *L'amour de l'Art*, Paris, 1937, p. 4. — J.-B. de LA FAILLE, *Vincent Van Gogh*, Paris, 1939, n° 699.

Exp. : Amsterdam, Musée municipal, 1905, n° 194. — Cologne, Exposition Internationale, 1912, n° 80. — Berlin, Paul Cassirer n° 112. — Amsterdam, Musée Municipal, 1923, n° 121. — Bâle, Kunsthalle, 1924, n° 65. — Zurich, Kunsthaus, 1924, n° 64. — Stuttgart, Württ. Kunstverein, 1924, n° 33. — Paris Galerie Marcel Bernheim, 1925, n° 47. — La Haye, Pulchri Studio, 1925, n° 34. — Berlin, Paul Cassirer, 1928, n° 69. — Frankfurt, Galerie Goldschmidt, 1928, n° 43. — Amsterdam, Musée Municipal, 1930, n° 94. — Paris, Exposition Internationale, Vincent Van Gogh, 1937, n° 8.

AMSTERDAM. MUSÉES MUNICIPAUX
(Collection de M. l'ing. V. W. Van Gogh)

241.

SOUS-BOIS.

Toile, 46 x 55.

Hist. : Ancienne collection H.C. Bongers (Amsterdam). — Mme J. Van Gogh-Bongers (Amsterdam).

Bibl. : J.-B. de LA FAILLE, *Vincent Van Gogh*, Paris, 1939, n° 347.

Exp. : Amsterdam, Musée Municipal, 1905, n° 48. — Liverpool-Manchester-New-Castle, 1955-1956. — Van Gogh, San Francisco, 1958.

AMSTERDAM. MUSÉES MUNICIPAUX
(Collection de M. l'ing. V. W. Van Gogh)

Paul-Camille GUIGOU.

Villars, 1834 — Paris, 1871.

Guigou travailla comme clerc de notaire à Apt, puis à Marseille, avant de devenir l'élève d'Emile Loubon. Il passait ses loisirs à peindre devant le motif. En 1860, il s'installa à Paris, et, à partir de 1866, ne cessa de planter son chevalet sur les bords de la Seine, de la Marne ou du Loing, mais c'est surtout sa province natale qui l'inspira; il exposa pour la première fois à Marseille en 1859.

242.

PAYSAGE PROVENÇAL.

Bois, 25 x 40.

1869. Signé, en bas et à droite : PAUL GUIGOU, 69.

Hist. : Provient du legs Bonduran, dit Prunelle (1908).

Bibl. : A. JOUBIN, *Catalogue du Musée de Montpellier*, Montpellier, 1926, n° 598. — A. JOUBIN, *Memorandum*, 1929, p. 20.

Exp. : Paris, Musée de l'Orangerie, Chefs-d'œuvre du Musée de Montpellier, 1939, n° 65. — Berne, Kunsthalle, Meisterwerke des Museums in Montpellier, 1939, n° 51.

MONTPELLIER. MUSÉE FABRE

Johan Barthold JONGKIND.

Latrop (Hollande), 1819 — La-Côte-Saint-André, 1891.

Jongkind naquit dans un petit village de Hollande et fut l'élève du paysagiste Schefhout à l'Académie de La Haye. En 1845, après avoir obtenu du roi une pension, il partit pour Paris, où il fit la connaissance d'Isabey, se rendit sur les plages normandes et planta son chevalet sur l'estuaire de la Seine. Entre 1848 et 1860, il partagea son temps entre la Hollande et Paris. Alcoolique, accablé de dettes, il découragea ses meilleurs amis, lorsqu'un petit marchand de tableaux parisien le sauva de la misère et s'intéressa à lui. Il trouva également en Monet un grand ami; ce dernier lui demandait des conseils dans leurs séances de travail. Si Jongkind ne s'inscrivit pas franchement dans le groupe des Impressionnistes, il n'en demeura pas moins un esprit extrêmement sensible, très épris de lumière.

243. (reproduit pl. 70.)

UNE BERGERIE A SAINTE-PARIZE-LE-CHATEL (Nièvre).

Toile, 32 x 55.

1867. Signé et daté, en bas et à gauche : JONGKIND, 1867.

Hist. : Ancienne collection Henri Rigaud.

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

PARIS. COLLECTION PARTICULIÈRE

244. (reproduit pl. 69.)

LE PORT DE ROTTERDAM AVEC EFFET DE LUNE.

Toile, 34 x 46.

Signé, en bas et à gauche : JONGKIND.

Hist. : Ancienne collection Westerwoudt. — Légué au Rijksmuseum d'Amsterdam (1907).

Exp. : Venise, Biennale, Olanda Sala 13, p. 99, 1938, n° 10. — Laren Singer Museum, Meesters, v. d. Haagse School en enige tijdgenoten', 1957, n° 115.

AMSTERDAM. MUSÉES MUNICIPAUX
(dépôt du Rijksmuseum)

245.

LE PORT DE ROUEN.

Toile, 52 x 73.

Signé, en bas et à gauche : JONGKIND.

Hist. : Ancienne collection Graff. — Amond Doria (1899). — Alice Manteau (Paris). — Vendu par elle aux Musées d'Amsterdam (1937). — En possession du Rijksmuseum d'Amsterdam depuis 1949.

Exp. : Luxembourg. Musée d'Etat. La peinture hollandaise. Les Impressionnistes, 1948, n° 38.

AMSTERDAM. MUSÉES MUNICIPAUX

Claude MONET.

Paris, 1840 — Giverny, 1926.

Claude Monet passa sa jeunesse au Havre, où il rencontra Boudin, dont il reçut les conseils. Un voyage à Paris, en 1859, lui permit de faire la connaissance de Pissaro, avec lequel il se lia. Il devint l'ami de Troyon, fréquenta l'Académie suisse, ainsi que les salles du Musée du Louvre. Il revint au Havre (1860) où Jongkind travaillait. A son retour à Paris (1862), il entra dans l'atelier Gleyre, et devint l'ami de Renoir, Sisley, Bazille. Ensemble, ils firent de longues promenades en forêt de Fontainebleau et travaillèrent d'après nature. En 1865, Monet partit à Trouville rejoindre Courbet et exposa pour la première fois au Salon. De 1870, date son voyage à Londres en compagnie de Pissaro où, tous deux admirèrent les œuvres de Turner. Revenu en France, Claude Monet s'installa à Argenteuil de 1872 à 1878, où il prit pour atelier un bateau. Son influence fut grande sur Renoir, Sisley et Manet. En 1874,

il exposa pour la première fois avec eux et présenta le tableau intitulé : *Impression, soleil levant*; de ce titre fut retenu le terme « Impressionisme ». Claude Monet s'installa à Vetheuil en 1878 et y demeura jusqu'en 1883; dans cette région, il se consacra à l'étude de la lumière et de l'atmosphère préparant ainsi la série de « vibrations lumineuses » des *Nymphéas*,

246. (reproduit pl. 71.)

VUE DE PLAINE A ARGENTEUIL.

Toile, 53 x 72.

1872. Signé, daté, en bas et à droite : 72, CLAUDE MONET.

Hist. : Attribué au Musée du Louvre en 1952 par l'Office des Biens privés (Ministère des Affaires étrangères).

Bibl. : *Catalogue des peintures, pastels, sculptures (Impressionnistes) au Musée du Louvre*, Paris, 1958, p. 126, n° 235.

Exp. : Exposition itinérante, Paysage français de Poussin aux Impressionnistes, 1951, n° 27.

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE

247.

LA DÉBACLE.

Toile, 67 x 100.

1894. Signé, daté, en bas et à droite : CLAUDE MONET, 94.

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

FRANCE. COLLECTION PARTICULIÈRE

248.

LE BASSIN AUX NYMPHÉAS.

Toile, 89 x 93.

1899. Signé, daté, en bas et à droite : CLAUDE MONET, 99.

Hist. : Ancienne collection comte Isaac de Camondo. — Donation Camondo au Musée du Louvre (1911).

Bibl. : G. CLEMENCEAU, *Les Nymphéas*, Paris, 1928. — P. JAMOT, *La peinture au Musée du Louvre*, Paris, 1929, p. 95. — *Catalogue des peintures, pastels, sculptures impressionnistes*, Paris, 1958, p. 140, n° 271.

Exp. : Paris, Galerie Durand-Ruel, Monet, 1909. — Paris, Orangerie des Tuileries, Monet, 1931, n° 106. — Vancouver, Les Impressionnistes, 1953. — Brive, La Rochelle, Angoulême, Impressionnistes et précurseurs, 1955, n° 22. — Exposition circulante Nord, Le Paysage français de Poussin aux Impressionnistes, 1956, n° 24.

Cette toile fut exécutée dans le jardin de la propriété de l'artiste à Giverny; Monet avait fait construire spécialement un bassin pour étudier les jeux de

lumière et de reflets dans l'eau, d'où il tira la série des *Nymphéas* commencée en 1898, reprise en 1905, exposée à la Galerie Durand-Ruel en 1909. Ces études lui servirent de base pour la décoration des salles de l'Orangerie.

PARIS. MUSÉE DU LOUVRE

249.

PAYSAGE DE NEIGE AU CRÉPUSCULE.

Toile, 81 x 55.

Signé, à droite : CL. MONET.

Hist. : Ancienne collection Ch.-Auguste Marande. — Légué par ce dernier au Musée du Havre (déc. 1936).

Exp. : Paris, Musée d'Art moderne, De Corot à nos jours au Musée du Havre, 1953-1954, n° 79. — Annecy, Musée des Beaux-Arts, La Neige et les peintres, 1957.

LE HAVRE. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Camille PISSARRO.

Saint-Thomas-des-Antilles, 1830 — Paris, 1903.

Né aux Antilles danoises, Pissarro fit ses études à Paris de 1842 à 1847, il repartit dans son pays natal, se lia avec le peintre danois Fritz Melbye et travailla au Venezuela dans le commerce paternel. En 1855, son père consentit à sa vocation artistique et le laissa s'installer à Paris. A l'Académie suisse, il rencontra Claude Monet et se lia avec Cézanne, Guillaumin; il subit l'influence de Delacroix, Courbet et Corot. Il exposa aux Salons de 1859, 1861, et présenta trois paysages au Salon des refusés en 1863, ainsi qu'aux salons officiels de 1864, 1865 et 1866; Durand-Ruel, lui acheta ses deux premiers tableaux (1861). A partir de 1872, Pissarro révélait l'impressionnisme à Cézanne et il participait à la première exposition du groupe impressionniste (1874) il rencontra les années suivantes Gauguin, Signac, van Gogh (1886), mais lui seul connut la gloire.

250. (reproduit pl. 67.)

PAYSAGE AVEC ROCHERS (Monfoucault).

Toile, 64 x 91.

1874. Signé, daté, en bas et à droite : C. PISSARRO, 1874.

Hist. : Provenance inconnue.

Bibl. : N'a jamais été étudié.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

PARIS. COLLECTION PARTICULIÈRE

251.

POMMIERS ET PEUPLIERS AU SOLEIL COUCHANT.

Toile, 81 x 55.

1901. Signé, daté, en bas et à gauche : PISSARO, 1901.

Hist. : Ancienne collection Ch.-Auguste Marand. — Légué par ce dernier au Musée du Havre (déc. 1936).

Exp. : Rennes, Musée des Beaux-Arts, Origines de l'Art contemporain, 1951. — Paris, Musée d'Art moderne, De Corot à nos jours au Musée du Havre, 1953, 1954, n° 84.

LE HAVRE. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Odilon REDON.

Bordeaux, 1840 — Paris, 1916.

Odilon Redon appartenait à la génération de Gustave Moreau, Puvis de Chavanne, Monet et Sisley. Comme eux, il fut un des plus grands admirateurs de Delacroix, mais très vite il se sépara du groupe des Impressionnistes et insista sur le rôle de l'imagination plus que sur celui de l'observation. Le jeune Odilon Redon fit toutes ses humanités à Bordeaux; il prit ses premières leçons de dessin avec un peintre de la ville, Stanislas Gorin de Baux. En 1863, il rencontra Rodolphe Bresdin, revint à l'École des Beaux-Arts et entra dans la classe du peintre Gérôme. Jusqu'à l'âge de trente ans, il s'intéressa surtout à la gravure et exposa à titre d'élève de Bresdin. Ce n'est qu'après la mort de son père (1870) que Redon travailla sérieusement; il partit pour Paris, entra en relations avec Fantin-Latour et Chenavard, rencontra Corot et les peintres de Barbizon. Pour la première fois, en 1880, il exposa quelques-uns de ses fusains; malheureusement cette exposition n'eut pas le résultat qu'il escomptait, et, pour vivre, il donna des leçons de dessin. De 1880, datent ses premières natures mortes; de 1885, la série de lithographies : *Hommage à Goya*. Sa première grande exposition eut lieu chez Durand-Ruel en 1891, tandis que le Salon d'Automne de 1904 lui consacrait une salle entière.

252.

VUE DE VENISE.

Toile, 52 x 67.

1908.

Hist. : Ancienne collection Frizeau. — Achat de la Ville de Bordeaux pour le Musée (1952).

Bibl. : A. MELLERIO, *Odilon Redon, peintre, dessinateur et graveur*, Paris, 1923. — R. BACOU, *Odilon Redon*, Genève, 1956, t. I, p. 149.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

BORDEAUX. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

Auguste RENOIR.

Limoges, 1841 — Cannes, 1919.

Originaire de la Haute-Vienne, les Renoir peu fortunés, s'installèrent à Paris et mirent leur fils, âgé de treize ans en apprentissage dans une manufacture de porcelaine. Ce travail, loin de déplaire à l'enfant, l'intéressa; ayant le goût du dessin et un certain sens de la couleur, il commença à peindre des motifs décoratifs sur des vases et plus tard sur des éventails. Avec beaucoup d'assiduité, Renoir fréquenta les salles du Musée du Louvre, et, à vingt et un ans, il entra à l'École des Beaux-Arts, dans l'atelier de Gleyre, où il rencontrait Monet, Sisley, Bazille. Sa première œuvre exposée au Salon de 1864 fut une Esmeralda, qu'il détruisit. Comme ses camarades, il parcourut la forêt de Fontainebleau avant de s'installer à Marlotte et travailler sur le motif. Son meilleur ami fut Claude Monet; ayant les mêmes aspirations, ils choisirent les mêmes sujets et travaillèrent ensemble à Bougival pendant l'année 1869. La guerre de 1870 les sépara; et Renoir attendra 1874 pour participer à la première exposition du mouvement impressionniste. Pressentant son talent, le marchand Durand-Ruel lui avait, dès 1873, acheté quelques toiles, lorsque, brusquement, Renoir se détache du mouvement. Il expose au Salon de 1879, rencontre Cézanne, qui l'accueille (1888) au Jas de Bouffan. La lumière du Midi le séduit, mais ce ne fut qu'à partir de 1899 qu'il s'installa sur les rivages méditerranéens. Au Salon d'automne de 1904, Renoir connut un triomphe par une importante rétrospective de son œuvre. Malheureusement, la paralysie le guettait, il perdit l'usage des bras et des jambes en 1912; pour peindre, on dut lui attacher un pinceau à la main.

253.

VUE DE CAGNES.

Toile, 39 x 49.

Après 1907. Signé, en bas et à droite : RENOIR.

Hist. : Provient de la collection du peintre Albert Marquet.

Bibl. : *Catalogue des peintures, pastels, sculptures impressionnistes* (Musée du Louvre), Tableaux impressionnistes légués avec réserve d'usufruit, p. 243.

Exp. : Nice, Galerie des Ponchettes, Renoir, 1952, n° 21.

254.

PONT SUR UNE RIVIÈRE.

Toile, 20 x 30.

Signé, en bas et à droite : RENOIR.

Hist. : Ancienne collection Mermillon acquis par le peintre Albert Marquet (1939).

Bibl. : Catalogue des peintures, pastels, sculptures impressionnistes (Musée du Louvre), Tableaux impressionnistes légués avec réserve d'usufruit, p. 243.

Exp. : N'a jamais figuré à une exposition.

PARIS. Mme MARCELLE MARQUET

Alfred SISLEY.

Paris, 1839 — Moret-sur-Loing, 1898.

D'origine anglaise, Sisley vécut sa vie durant en France, mais ne put obtenir sa naturalisation, bien qu'il soit considéré comme français. Dans l'atelier de Gleyre (1862), il rencontra Monet, Renoir, Bazille, mais subit l'influence de Corot, Courbet et Daubigny. Comme Monet, il travailla en forêt de Fontainebleau, et en particulier à Marlotte (1866). Il séjourna ensuite à Honfleur (1867) et plus tard à Bougival et à Louveciennes; Sisley exposa au Salon de 1866 et participa aux expositions des peintres impressionnistes de 1874, 1876, 1877, 1882. mais le Salon de 1879 ne l'admit pas. A cette époque, il se rendit à Londres, fit de nombreux voyages et se fixa à Moret à partir de 1882. L'année suivante, Durand-Ruel lui consacra une exposition personnelle, mais, malgré cet effort, Sisley, de son vivant ne connut pas la gloire.

255.

LE PONT DE MORET.

Toile, 51 x 63.

1887. Signé, daté, en bas et à gauche : SISLEY, 1887.

Hist. : Envoi de l'Etat (1953).

Exp. : Paris, Musée d'Art moderne, De Corot à nos jours au Musée du Havre, 1953-1954, n° 91.

LE HAVRE. MUSÉE DES BEAUX-ARTS

VITRAUX

Enguerrand LE PRINCE et son fils JEAN.

Beauvais XVI^e siècle.

LA PASSION (panneau central).

LA VIE DE JÉSUS.

LA VIE DE SAINT PIERRE.

ROUEN. ÉGLISE SAINT-VINCENT

Les vitraux ont été montés par les Ateliers municipaux de Latule (menuiserie, ferronnerie), éclairés par le service Electromécanique, assisté du service de la restauration des Musées.

SCULPTURE

CHAPITEAU ROMAN XII^e SIÈCLE.

Hist. : Provient de l'église de La Brède, reconstruite en 1858. — Don de M. le baron Charles de Montesquieu (1895).

Personnages et décor végétal.

MUSÉES DE BORDEAUX

REPRODUCTIONS



ANONYME XV^e SIÈCLE
Retable de Saint-Cyprien
BARCELONE, Musées d'art de Catalogne

Pl. I



G. DE SAINT-JEAN
Nativité
BARCELONE, Musée Diocésain



ECOLE DE L. LOMBARD
Adoration des Bergers
UTRECHT. Musée Archiépisopal



LE MAÎTRE DE 1498
Christ au Jardin des Oliviers
NUREMBERG, Musée National Germanique



J. S. von KALKAR
Arrestation du Christ
DIJON Musée des Beaux-Arts



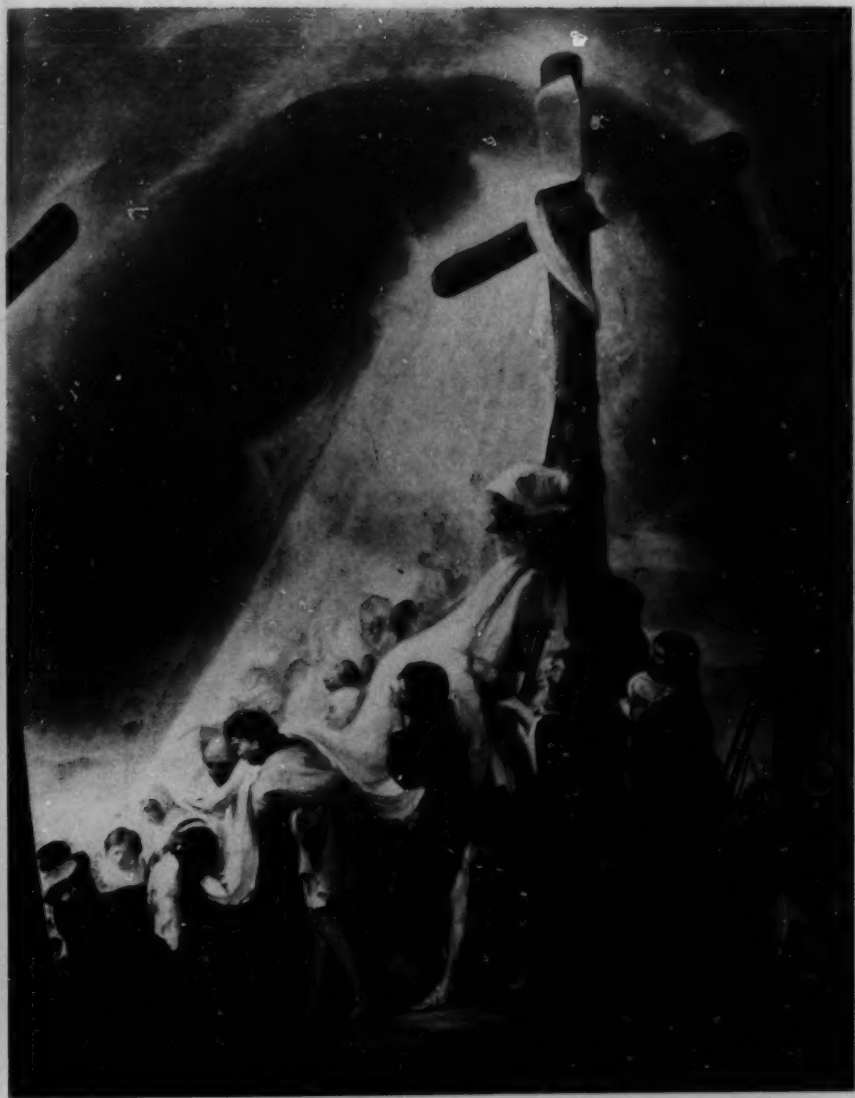
J. van SCOREL
La Sainte Famille dans un palais
AMSTERDAM, Collection particulière



LE MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE SAINTE URSULE
Sainte Ursule et l'ange.
COLOGNE. WALBRACH-RICHARTZ MUSEUM



M. MANZONI
Saint Sébastien
PARIS, Musée du Louvre



P. BOR
Descente de Croix
 UTRECHT. Centraal Museum



J. RIBALTA
 Saint Jérôme
 BARCELONE. Musées d'Art de Catalogne



LE CARAVAGÉ

Saint Matthieu et l'Ange

ROME. Saint-Louis des Français (Chapelle Contarelli)

Pl. 11



G. DE LA TOUR
Saint Joseph Charpentier
BESANÇON. Musée des Beaux-Arts



C. DE LA TOUR

L'image Saint Alexis

NANCY, Musée historique lorrain

Pl. 13



G. DE LA TOUR
Le Christ de patience
CHANCELADE, Eglise



REMBRANDT
La Fuite en Egypte
TOURS. Musée des Beaux-Arts



G. BAZZANI
Adoration des Bergers
COLOGNE, Wallraf-Richartz-Museum



L. CAMBIASO
Madone à la chandelle
GENES, Palazzo Bianco



P. SUBLEYRAS
ORLÉANS, Musée des Beaux-Arts



P. SUBLEYRAS
ORLÉANS, Musée des Beaux-Arts

Pl. 19



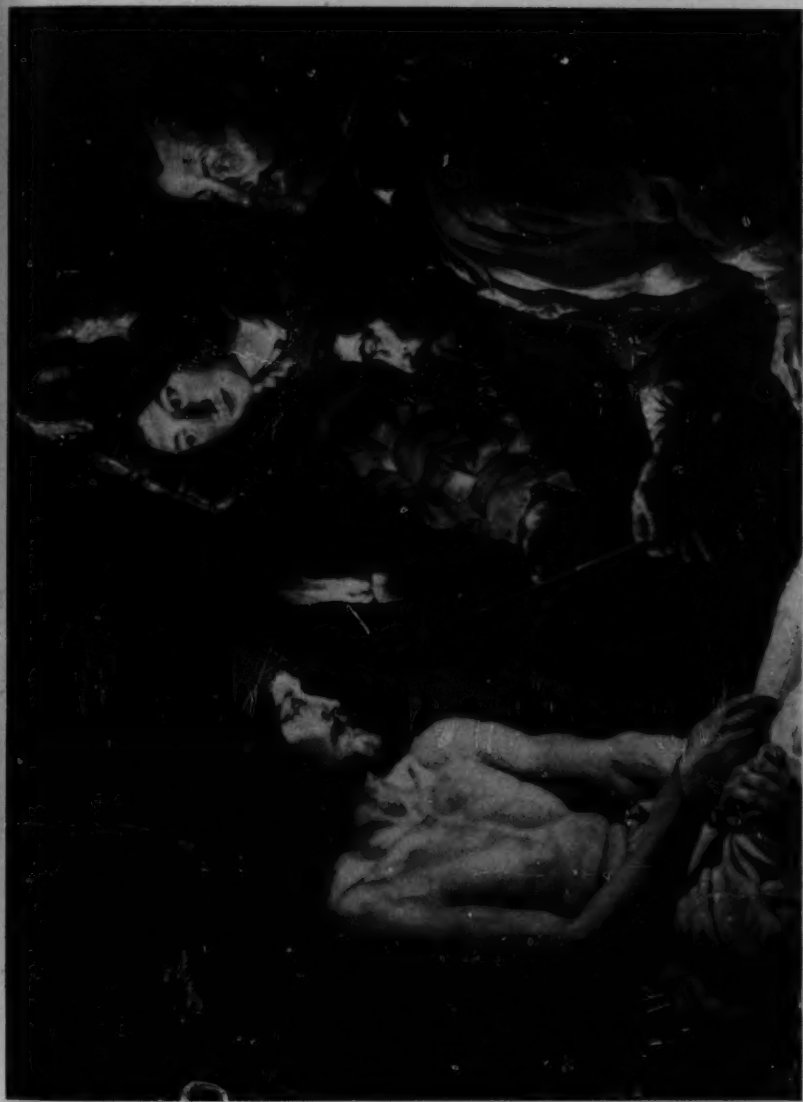
P. SANREDAM
Intérieur d'Eglise à Utrecht
AMSTERDAM. Rijksmuseum



E. DE WITTE
Intérieur d'Eglise gothique
STRASBOURG. Musée des Beaux-Arts



J. BASSANO
Martyre de saint Sébastien
DIJON, Musée des Beaux-Arts



M. STOMER
Le Christ insulté par le peuple.
BRUXELLES, Musée de l'Assistance Publique



LE CORREGGE
Judith et la Servante
STRASBOURG, Musée des Beaux-Arts



C. VOLMARIJN
Enfant soufflant une chandelle
ROME, M. A. Busiri Vici,

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.



W. HEIMBACH
Jeune homme à la chandelle
ROME, Galerie Borghèse



LA HAYE, Mauritshuis museum
jeune femme à la fenêtre
C. DOU



L. DE LEYDE
Nativité
 PARIS. Musée du Louvre



O. BORCIANNI

La Visitation

LONDRES, M. C. Marschall Spink

Pl. 29



M. COBIN

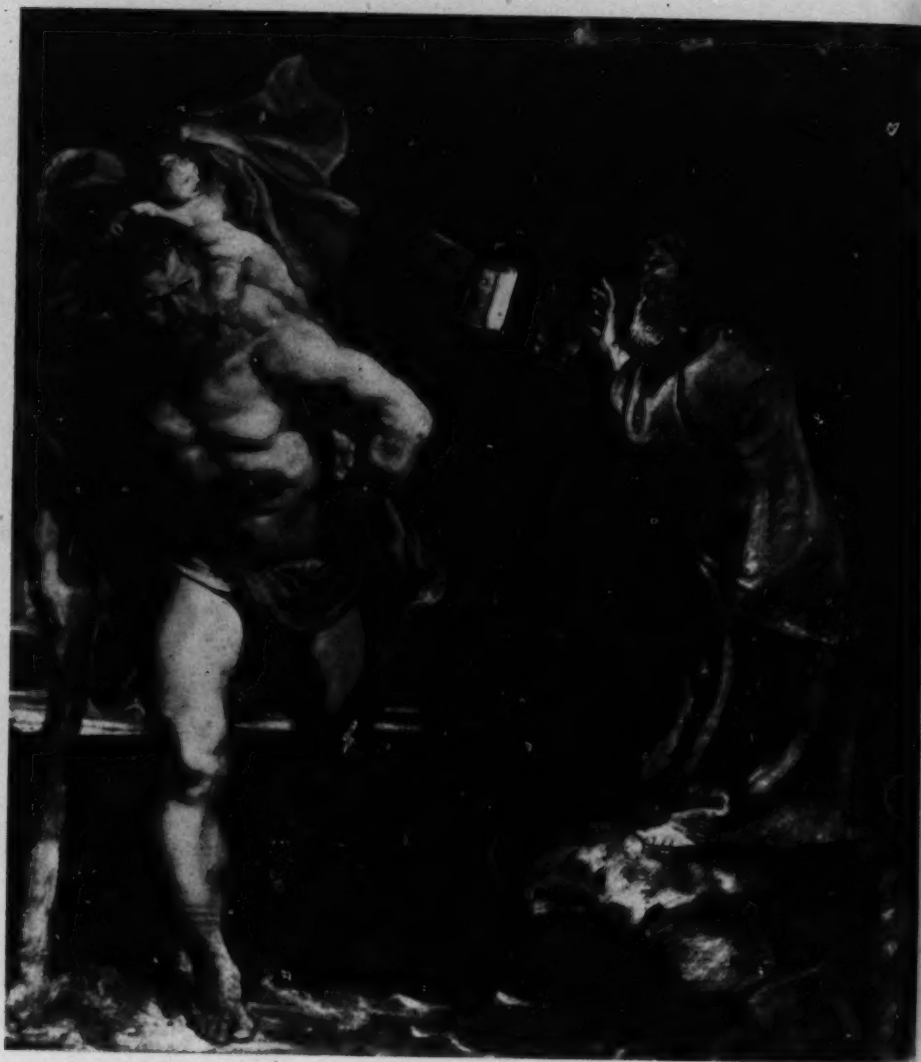
Jeune homme à la chandelle

ORLÉANS, Musée des Beaux-Arts

Pl. 30



J. HERTZ
Saint Jean
NUREMBERG. Musée National Germanique.



P.-P. RUBENS
Saint Christophe
MUNICH, Pinacothèque



E. DE WITTE

La fuite en Egypte

MUNICH. Pinacothèque

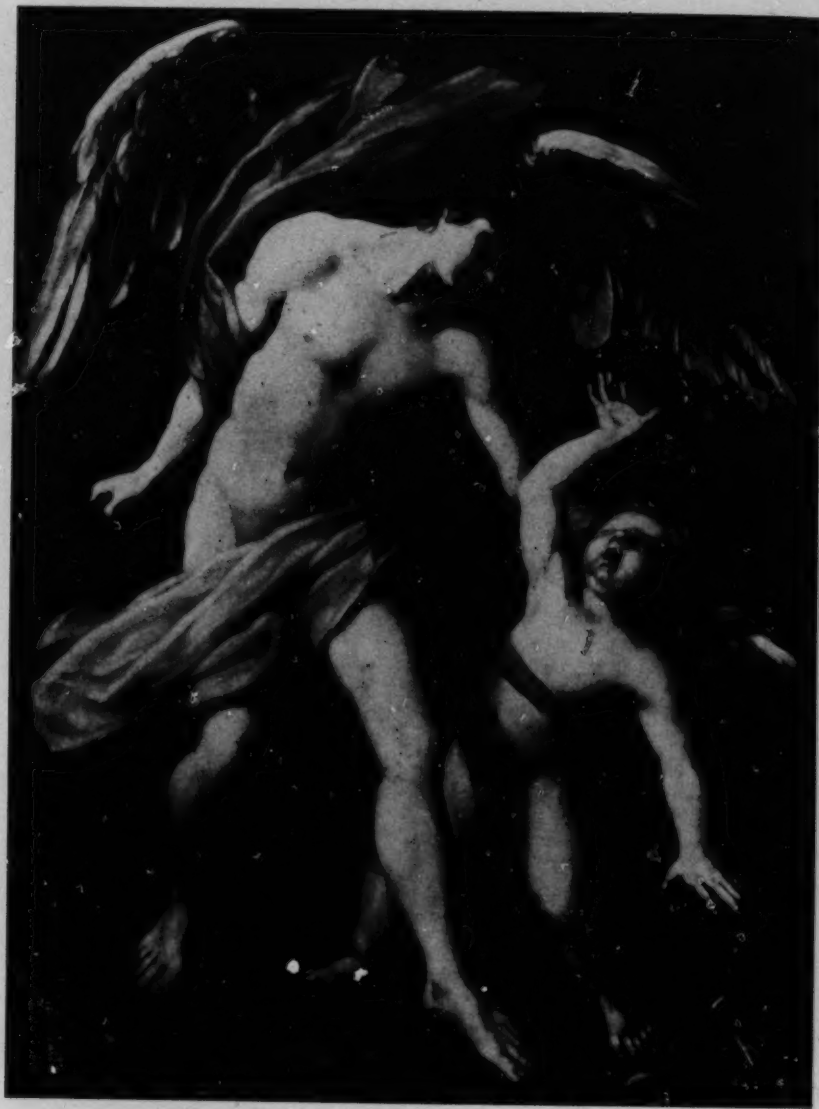
Pl. 33



A. HONDIUS
Adoration des bergers
AMSTERDAM, Rijksmuseum



G. ASSERETO
L'Adoration des Bergers
GENES, M. A. Basevi



O. RIMALDI
L'amour sacré punit Cupidon
ROME, M. A. Busiri Vici



J. JANSSENS
L'Annonciation
GAND, Musée des Beaux-Arts



F. ZURBARAN
L'ange
CADIX. Musée des Beaux-Arts



F. DE ZURBARAN
Saint Dominique de Guzman
MADRID, M. le duc d'Albe



D. BABUREN
Jeune homme à l'harmonica
UTRECHT. Centraal Museum



A. BLOEMAERT
Le joueur de flûte
UTRECHT, Centraal Museum



W.C. HEDA
Nature Morte à la Timbale renversée
BESANÇON. Musée des Beaux-Arts



G. FLEGEL
Nature morte au bougeoir
COLOGNE. Wallraf-Richartz-Museum



C. DUSART
Jeune homme lisant
AMSTERDAM, Rijksmuseum



Th. ROMBOUTS

Le brelan

ANVERS. Musée Royal des Beaux-Arts

Pl. 45



P. BRUECHEL LE VIEUX

Paysage d'hiver avec patineurs et trappe aux oiseaux
BRUXELLES. M. le Dr. Delporte

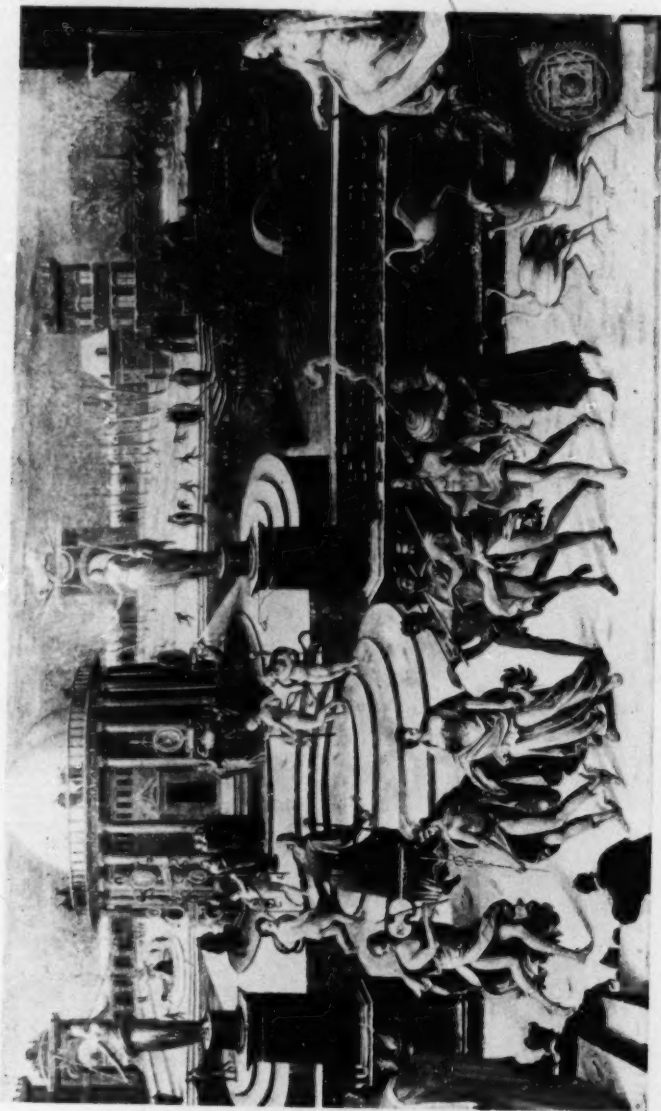


J. DE MOMPES

Paysage d'hiver.

AMSTERDAM. Collection particulière.

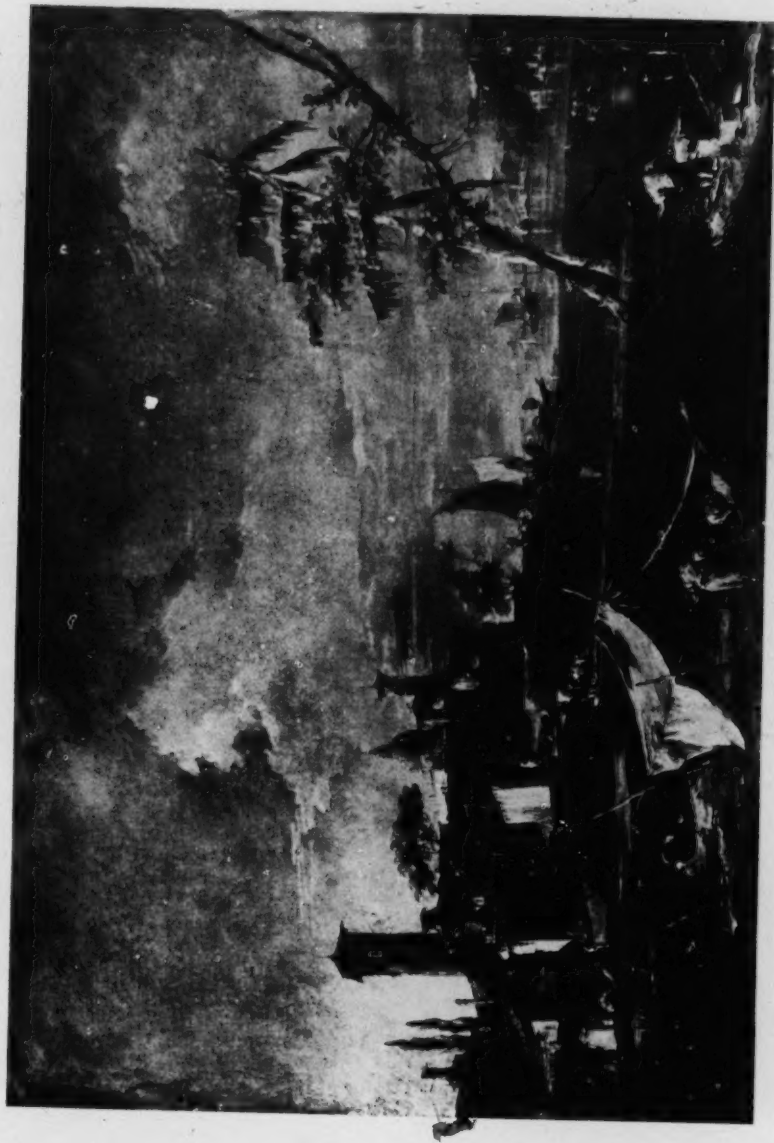
Pl. 47



A. CARON
Triomphe de l'Hiver
 PARIS. M. J. Ermann



IRIARTE
Paysage rocheux
MADRID. M. le duc d'Albe



F. GUARDI

Paysage de fantaisie

MADRID, M.-le duc de Montellano



L. VAN UDEN
Paysage montagneux
MUNICH, Pinacothèque

Pl. 51

LIII



A. GENTILESCHI
Vénus et Cupidon

LUCERNE, M. F. Segesser de Brunegg



A. MAGNASCO
La flotte d'Andrea Doria devant le Port de Gênes
GENES, M. M. G. VIEZZOLI



P.-P. RUBENS
Le soir
LONDRES. M. L. Burchard

Pl. 54



P.-P. RUBENS
L'après-midi
LONDRES. M. L. Burchard.

Pl. 55



J. VAN GOYEN
Vue de Dordrecht
 AMSTERDAM. Collection particulière

Pl. 56



S. RUISDAEL
Paysage à Haarlem
 AMSTERDAM. Collection particulière.

Pl. 57



CI. LORRAIN
Vue d'un port
NEW-YORK, M. G. Wildenstein



E. LUCAS
La conche
MADRID. M. E. Traumann



J.M.W. TURNER
Coucher de Soleil à Heidelberg
 MANCHESTER, City Art Galleries



J. CONSTABLE
Hampstead
MANCHESTER, City Art Galleries



A. MONTICELLI
Promenade dans un parc
LIBOURNE. Collection particulière



Pl. 63

A. MONTICELLI -
Grande scène à personnages
MARSEILLE. Musée des Beaux-Arts



P. CEZANNE
Les Moissonneurs
PARIS, Collection particulière



H. DAUMIER
La lecture
AMSTERDAM, Musées Municipaux



M. LIEBERMANN
Brasserie de Campagne (Bavière)
PARIS, Musée National d'Art Moderne



C. PISSARRO
Paysage avec rochers
PARIS. Collection particulière



P. GAUGUIN
Port de Dieppe
MANCHESTER, City Art Galleries



J. B. JONGKIND
 Le port de Rotterdam avec effet de lune
 AMSTERDAM, Musées Municipaux



J. JONCKIND
 Une bergerie à Saint-Parize-le-Châtel
 PARIS. Collection particulière

Pl. 70



C. MONET
 Vue de plaine à Argenteuil.
 PARIS. Musée du Louvre.

Pl. 71



VAN GOGH
La Veillée
AMSTERDAM. Musées Municipaux

Pl. 72



VAN GOGH
La Résurrection de Lazare
AMSTERDAM. Musées Municipaux

Pl. 73

CÉ CATALOGUE A ÉTÉ ACHÉVÉ
D'IMPRIMER LE 14 MAI 1959
SUR LES PRESSES DES IMPRIMERIES
DELMAS A BORDEAUX ET
LES CLICHÉS DES ILLUSTRATIONS
GRAVÉS PAR CLICHÉS UNION
(ATELIERS DE BORDEAUX)



